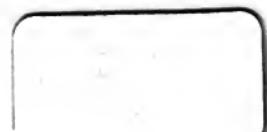




338 57 d.34

133
200
142



Arha

Schriften
der
historisch-statistischen Sektion
der
**f. f. mähr. schles. Gesellschaft des Ackerbaues, der
Natur- und Landeskunde.**

IV. Heft.

—*****—

Jänner 1852.

Gebruckt bei R. Rohrer's Erben.

Digitized by Google



681 11943

Geschichte des Theaters in Mähren und Oesterreichisch Schlesien.

Vom L. L. Finanzrathe Christian d'Elvert.

Vorwort.

Ist die Literatur überhaupt (sagt Brüß, der erste Geschichtschreiber des deutschen Theaters, in den Vorlesungen über dessen Geschichte, Berlin 1847, S. 10) ein Spiegel des nationalen Daseins und haben wir wiederum innerhalb der Literatur das Drama als die vollendetste und reifste Entfaltung derselben anzuerkennen: so folgt daraus mit Nothwendigkeit, daß das Theater, als das verwirklichte, lebendig gewordene Drama, der reinsten und großartigsten Spiegel des öffentlichen Lebens ist, den die Literatur überhaupt zu bieten vermag. Es ist gleichsam das empfindlichste Thermometer der nationalen Bildung, der genaueste und feinste Maßstab, der sich dem öffentlichen Leben von Seiten der Literatur anlegen läßt. Kein anderer Zweig derselben, ist so genau mit der Öffentlichkeit verbunden, als das Theater; sogar es bildet selbst einen Theil dieser Öffentlichkeit. — Darum auch für die Blüthe der Nationen, für das Wachsen und Sinken ihrer historischen Größe giebt es keinen augensfälligeren Maßstab, als die Geschichte der verschiedenenartigen Theater. Andere Künste vermögen es zum Theil, auch nachdem der nationale Gehalt verschwunden ist, noch einen schönen, tanzenden Nachsommer zu führen. Noch lange nachdem die Selbständigkeit der griechischen Staaten gebrochen war, erblieb die plastische Kunst der Griechen, der Kanon ihrer Bildhauer und Maler fort; ja sie kam zum Theil erst recht in Blüthe an den Höfen derselben Fürsten, in Mitten derselben Völker, durch welche die griechische Freiheit war gebrochen worden. Sogar im Gebiete der Dichtung selbst sehen wir, nachdem schon längst der nationale und mit ihm der poetische Gehalt verschwunden, ostmals noch einzelne lyrische Dichter, gleich zurückgebliebenen einsamen Nachfolgern, mitten in einer prosaischen Zeit, ihre klagenden Lieder in die Welt senden. — Das Theater vermag dies nicht. Wie es sich am Spätesten entfaltet, als die letzte, schönste Blüthe volkstümlicher Bildung, so auch, mit eben dieser Blüthe, welkt es am Ersatz, am Unaufhaltbarsten dahin; das griechische Drama in dem glänzenden Jahrhundert des Pericles, die Lope und Calderon zur Zeit der spanischen Weltherrschaft, Shakespeare in den Blühetagen des alten, lustigen England, unter dem glücklich herrschenden Scepter der jungfräulichen Elisabeth, die französische Bühne in der prächtigen Epoche Ludwigs des Vierzehnten liefern den Beweis. Ja überhaupt nur ein eigenes Theater zu haben, ist schon an und für sich eine Ehre, die nur den welthistorischen, den

eigentlich gebietenden Nationen zu Theil wird: und auch ihnen, wie gesagt, nur in den Tagen ihres Glanzes und ihrer politischen Größe. —

Wie bekannt, ist Mährens Geschichte, besonders in der ältern Zeit, arm an Quellschriftstellern. Auch haben lärmende und verheerende Kriege, glänzende Thaten und Unglücks-Ereignisse von jeher die Augen der Welt zu sehr geblendet, als daß sie dem stilleren Walten geistiger Wirksamkeit, dem nicht leicht wahrnehmbaren Vor- und Rückwärtschreiten der Cultur und Sitten ihre Aufmerksamkeit zugekehrt hätte.

Deshalb ist auch ohne Zweifel die Culturgeschichte der schwächste Theil der Vaterlandeskunde. Erst einer viel späteren Zeit war es vorbehalten, mit liebender Sorgfalt die Bruchstücke und Reste der Vergangenheit vor gänzlicher Vergessenheit zu bewahren. Die Geschichte unseres Theaters liegt beinahe gänzlich brach; das Wenige, was von jener des Brünner Theaters bekannt ist *), reicht nicht über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus, enthält nicht wenige Unrichtigkeiten und ist in zu allgemeinen Umrissen gehalten. Alle übrigen Städte mit stehenden Theatern, selbst Olmütz, Troppau, Iglau, Znaim u. s. w., haben bisher noch gar keine Beiträge zur Theater-Geschichte geliefert. Was Wunder, wenn die Theater in Wien, Prag, Graz, Breslau u. a. noch keine Geschichtschreiber gefunden haben! **)

Nicht unwillkommen dürften sonach diese Beiträge sein, welche bestimmt sind, ein Dunkel etwas aufzuhellen, das über einem in das Volksleben auf das Tieffste eingreisenden, mit unsern ganzen gesellschaftlichen Verhältnissen auf das Innigste verschmolzenen Institute sentimental und geistiger Regsamkeit gelagert ist. Neben dem lebhaften Interesse, welches das Theater, als eine der bewegenden Kräfte unserer Tage, für sich in Anspruch nimmt, machen diese Notizen, so weit dieselben Thatsachen betreffen, auch auf historische Zuverlässigkeit Anspruch, da sie meist den lautern Quellen öffentlicher Erinnerungs-Depositorien (des Gubernial-Archives, der Gubernial-Registratur u. a.) entnommen sind.

*) Versuch einer Geschichte des Brünner Theaters, im Brünner Theater-Taschenbuche auf das J. 1814, S. 74—84 und (nach demselben) Geschichte des brünner Theaters, von Moritz Ernst, ursprünglich in der Leipziger Theater-Geschrift abgedruckt, dann auch im öster. Vorlagenblatt und in Huber's Brünner Theater-Almanach für 1841, S. 24—28, aufgenommen.

**) Briefe über die wienerische Schaubühne (von Sonnenfels), Wien 1768, 4 Th. Kurzgesäfte Nachrichten von den bekanntesten Nationalbühnen überhaupt, und von dem Nationaltheater zu Wien insbesondere, Wien 1779, 2 Th. Ueberblick des neuesten Zustandes der Literatur, des Theaters und des Geschmackes in Wien. Mit 3 Gegenüberschriften, (Wien) 1802. Geschichte des Theaterwesens in Wien, von Josef Scheler, Wien 1803. Geschichte der Wiener Schaubühne im Wiener Hoftheater-Almanach für 1804. Leimbert, Geschichte der k. k. Hoftheater. Aus dem Leben und Wirken der dramatischen Kunst in Wien bis zur Mitte des 18. Jahrh. in Schläger's Wiener Schilder. (1839), S. 203—378. Ueber das alte Wiener Hoftheater, von Schläger, in dem Sigr. Ver. der Wiener Akad. der Wiss. Jahrg. 1851, 1. Th. Zur Geschichte des Theaters in Linz. S. Nezeitung 1777, 2. Bd. S. 417. Von Prag wird später die Rede sein. Die Literatur über Breslau's Theater. S. in Thomas'sches. Literatur-Geschichte, Hirschberg 1824, S. 227. Ueber das Bühnenwesen in Ungarn Graf Mailath in den öster. Lit. Bl. 1847, No. 267—277. Gotha erhielt von Wagenseil, 1780, Berlin von Plümke, 1781, Hamburg von Schütze, 1794, Leipzig von Blümner, 1818, eine Theater-Geschichte.

Einleitung.

Um unsere Theatergeschichte verständlich zu machen, lassen wir eine flüchtige Uebersicht der älteren allgemeinen deutschen vorausgehen. Dieselbe ist nach den allgemeinen Literatur-Geschichten, namentlich Gervinus Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen, Leipzig 1842, II. 358—386, insbesondere aber nach den ersten und neuesten Darstellern der deutschen Theatergeschichte Brück und Eduard Devrient (Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Leipzig 1848, 3. Bd.) und beziehungsweise nach der hieraus geschöpften Skizze in den Blättern für literarische Unterhaltung 1848, Nr. 341—343 gezeichnet. In der neueren Zeit unserer Theatergeschichte sollen die nöthigen An- deutungen aus der allgemeinen an Ort und Stelle eingelöschten werden.

Ueberall weist sich der Ursprung des Dramas aus dem Gottesdienste klar nach. Es steht überhaupt fest, daß unter den Kunstrieben des Menschengeschlechts, sowohl im Leben des Einzelnen wie in dem der Völker, keiner früher erwacht und zur Geltung kommt als der der Nachahmung von Wort und Handlung. Das Kind, beim ersten Erwachen des Seelenlebens, ahnt Ton und Art des Thiers nach; später fällt Jäger, Hund, Soldat, Schule, Kutscher u. s. w. in den Kreis seines mimischen Kunstriebes, lange bevor es an Nachbildung von Gestalten durch Griffel oder Wachs denkt. Gleichtes geschieht im Völkerleben: der dramatische Kunstrieb — der stärkste und allgemeinste unsers Geschlechts — wirkt sich schon auf erster Culturstufe der Völker auf pantomimische Tänze und Darstellungen: symbolische Geberden, liturgische Wechselreden bilden den ursprünglichsten Gottesdienst. Aus diesen symbolischen Liturgien ist bei allen Völkern der Erde das Drama erwachsen. Dem uralten Indra ist es ein Geschenk des Brahma, der die Genien und Nymphen des Indra (Luftkreises) darin unterwies; Halbgötter und Helden blieben ihm stets die Hauptpersonen seiner reichen dramatischen Welt, und religiöse Symbolik ihr Stoff und Gegenstand. Er gelangte mittelst vollständigster Abstraction vom Realen dahin die „Geburt des Begriffs“ dramatisch zu behandeln, und zwischen Verstand und Offenbarung eine Ehe zu vermitteln, die den „Begriff“ erzeugt, der sich zum Schluß dem „Urgeist“ in die Arme wirft! Die Hebräer gelangten nicht über die Pantomime, den symbolischen Tanz und die Wechselgesänge der Psalmen, über Hiob und Esther hinaus; die Chinesen verloren sich ins biographische und novellistische Element; die

Mohammedaner blieben dem jüdischen Typus treu; nur die Griechen flochten dem gottesdienstlichen Elemente das reale Leben und die Kunstform bei. Wie das griechische Drama aus dem dithyrambischen Chor zu Ehren des Gottes *Dionysios* entstand, wie *Alechylos* zuerst einen zweiten Schauspieler einführte, *Sophokles* den dritten hinzufügte, und wie die Bedingungen des attischen Dramas sich hieraus naturgemäß entwickelten, wie diese Formen die christliche Ulliturgie vorbildeten, als es darauf anlief den nur in Anschauungen lebenden Völkern eine sinnbildliche Handlung in symbolischen Formen zu geben, welche die Geburt des Heilandes, das Erlösungswert, den Tod darzustellen hatten: — alles dies weiset Devrient umständlich nach. Genug, die Feier der einzelnen Kirchenfeste, die Weihnacht, Ostern u. s. w., wurden zu Versuchen geschlossene Handlungen in dramatischer Form auszuprägen, zum Quell des gottesdienstlichen Dramas, des *Mysteriums*. Daß sich hieran, ähnlich jenen indischen Begriffsdramen, die Gattung der Moralitäten anknüpfte, folgte bei der Entwicklung und der allgemeinen Verbreitung der Mysterienspiele von selbst. Besonders galt dies für die romanischen Länder, Italien, Spanien, Frankreich, wo die Glut der Begeisterung, der größere Reichthum der Klöster, Kirchen und Brüderschaften und die sinnlichere Natur der Völker dieser Art öffentlicher Schauspiele bald eine große Volkskunst zuwendete. In der hier anknüpfenden Entwicklung der Schauspielkunst gingen diese Völker uns daher auch weit voran. So aber konnte es geschehen, daß in unserm Vaterlande die dramatische Kunst, durch die Kirche eingeführt, lange Zeit nur religiöse Empfindungen und Anschauungen zum Gegenstande hatte, und daß die gottesdienstlichen dramatischen Vorstellungen zu den ersten und wirksamsten Culturmitteln des Volkes zu rechnen waren.

Zunächst fanden diese Mysterien ihren Ursprung in dem Streben der christlichen Kirche, das schaulustige Volk von den Gräueln der heidnischen Spiele abzuziehen und auf das christliche Element zurückzuführen. Den alten Römern fehlte jene Grundlage freier, schöner Menschlichkeit, durch welche die Griechen die allgemeinen Lehrer und Muster aller Zeiten geworden sind. Thierhezer, Gladiatorenkämpfe, üppige Brunküsse erzeugten dem eroberungslustigen rauheren Römer jene exhaben Schauer der Tragödie, jene reizenden Spiele des Witzes, von denen der Griechen sich so gern hatte ergreifen lassen. Zemehr das römische Leben in sich selbst zusammen sank, desto größer wurde dieser Unfug; es gab zuletzt nichts mehr als Spektakelstücke, der Mehrzahl nach von der verwerflichsten, unstilllichsten Art.

Als gehäufte geistliche und weltliche Verbote gegen die teuflischen Possenreiser, die Gaukler und Schauspieler und alle diejenigen, welche ihren höllischen Lustbarkeiten beiwohnen möchten, ohne Erfolg blieben, als die Feste, mit welchen vor Einführung des Christenthums die vorzüglichsten Begebenheiten des öffentlichen und häuslichen Lebens, der Eintritt des Frühlings, der Wechsel der Jahrzeiten u. dgl., gefeiert wurden, den heidnischen Charakter schwer aufgaben, viel-

mehr die Rechte altrömischer und altdeutscher Gaukler, Possenreicher u. a. allmälig in einander übergingen und verschmolzen, übernahm es die Kirche selbst, die Lust an theatralischer Darstellung, welche sie nun einmal nicht unterdrücken konnte, durch Veranstaltung von dergleichen Spielen zu befriedigen.

Auch mochte sie dies um so eher thun, als in der That von Haus aus bereits in den ältesten und einfachsten Gebräuchen der christlichen Kirche ein unverkennbares dramatisches Element sich offenbarte. So in den Wechselgesängen der Liturgie, in den Responsorien des Preisters und der Gemeinde, in den verschiedenartigen Verrichtungen und Gebräuchen der heiligen Messe, wie dieselben zum Mindesten schon seit dem zweiten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung üblich waren. Dazu kamen sodann die verschiedenen Feste, die Tage der Heiligen und Märtyrer mit ihren Prozessionen und Aufzügen, die alle sowohl etwas Theatralisches in ihrer Erscheinung, wie etwas Dramatisches in ihrem Wesen hatten.

Aus diesen Anfängen also und in dieser Veranlassung entstand das älteste Drama der modernen Welt: das Drama der Geistlichen. Seine erste Gestalt können wir uns nicht einfach genug denken: eine Prozession, ein Festzug etwa, bei welchem die Figur des betreffenden Heiligen umhergeführt ward, anfänglich vielleicht nur eine Puppe, späterhin ein Acteur, ein Geistlicher, im Kostüm des Heiligen, den Gesang der Liturgie zuerst nur mit Geberden begleitend, wie im Puppenspiel, dann selbst mit einstimmend, dann in eigenen Worten seine Geschichte erzählend: und so weiter. Bald vielleicht gesellte sich ein Zweiter, ein Dritter hinzu, besonders bei solchen Festen und Veranlassungen, die ein gewisses Personal erforderten und die von frühesten Zeiten her durch bildliche Darstellung waren begleitet worden, wie die Weihnachtsschrein, die Passion, die Grablegung und dergleichen mehr. — Bald zu der erweiterten mimischen Darstellung genügte auch der einfache Text des Kirchenliedes nicht mehr: es wurden entsprechende Stellen aus der heiligen Schrift eingeschoben, zuerst aus dem neuen, dann historische, später auch dogmatische Parallelen aus dem alten Testamente, welche wiederum durch scenische Darstellung begleitet wurden und eine neue Erweiterung des Personals, der Scenerie u. c. nöthig machten. —

So endlich, auf diesem langsam allmäligem Wege, bildeten sich jene großen geistlichen Spiele, welche, vornämlich seit dem dreizehnten Jahrhundert, unter dem Namen der Mysterien sich durch alle Länder der damaligen Christenheit verbreiteten. Ihr Stoff war durchgängig der heiligen Schrift entnommen oder doch wenigstens der Legende und den Lebensgeschichten der Heiligen; statt der einzelnen vorgeschriebenen Strophen und Verse, aus denen die ältesten Spiele zusammengesetzt sein mochten, ward allmälig eine vollständige Geschichte, eine Fabel mit ordentlichem historischem Verlauf abgespielt, besonders seitdem die Klosterleute gelernt hatten, die alten heidnischen Sceniker nicht nur zu lesen, sondern zum Theil sogar nachzuahmen: wofür die bekannte Nonne Roswitha von Gandersheim, aus dem zehnten Jahrhundert, in ihrer lateinischen Nach-

ahnung des Terenz, ein interessantes, wenn auch vielfach überschätztes Beispiel gibt

Die Mysterien waren dialogisierte geistliche Gedichte und dramatisch dargestellte biblische Geschichten, deren Stoff gewöhnlich aus der Bibel und den heil. Legenden genommen wurde. Die später entstandenen Moralitäten unterschieden sich von denselben vornehmlich dadurch, daß sie allegorisch-moralische Schauspiele waren, in denen die Laster und Tugenden personifizirt dargestellt wurden. Meistens wurden diese Schauspiele in Kirchen und Klöstern gegeben. (Mone, Schauspiele des Mittelalters, I. 1846).

Wie lange die Kunst auf diese engere Sphäre beschränkt geblieben sein würde, wenn nicht zwei an sich ganz unbedeutende Umstände diese Schranken gestürzt hätten, ist nicht abzusehen. Diese beiden Umstände, oft völlig übersehen, bestanden darin, daß mit den dramatischen Kirchenfesten sich fast überall Messen und Märkte verbanden, die eine große Zuschauermenge herbeizogen. Um diesen den Inhalt der Darstellungen verständlich zu machen, war es nöthig die Handlung zunächst in der Volksprache zu erläutern, neben dem lateinischen Text der Recitation eine deutsche Erklärung derselben einzuführen. Hiernächst zeigte sich das Bedürfniß in den Pausen der Darstellung, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu erhalten, launige Zwischenspiele einzuführen; und zu diesen bot sich der Stoff ganz besonders durch den Kaufmann, welcher den heiligen drei Königen die Salben und Myrrhen verkaufte, daher diese Intermezzos zuerst den „Heiligen Dreikönigs-Abend“ begleiteten. Der Kaufmann erhielt einen einfältigen Diener neben sich, der allerhand Ungeschicktes ausführte, und hiermit den Zuschauern zu lachen gab. Diesem geringen Zustande entfloß die Erweiterung der geistlichen Spiele zu einer Kunstproduktion, mit der die ersten Grundlagen des ganzen dramatischen Gebiets angebietet waren. Die deutsche Paraphrase der Bibelterte ging in den gereimten Vers über, das Intermezzo war ursprünglich im Volksidiom, das Fastnachtspiel war hiermit gegeben, und da es nahe lag, den abstracten Begriffen der Tugenden und der Laster wie der Moralitäten Personen als Träger dieser Begriffe unterzuschlieben, so war das Drama, wie wir es begreifen, geboren. Diese ersten Keime der eigentlichen Schauspielkunst gehen so weit zurück, daß man Nachricht hat von einem vor Karl dem Großen aufgeführten Spiele dieser Art in fränkischer Mundart, dessen Verf. Abt Angilbert sein sollte. Sehr früh, im 12. Jahrhundert, traten die Marienschauspiele hinzu, welche die drei Marien, von Priestern dargestellt, in irdischen Handlungen zeigten.

In den romanischen Ländern, voll der Erinnerungen an römische Possen, trat die Komik noch viel lecker auf. Es kam zu Narren- und Eselsspielen, zu Markt- und Prügelszenen, die bald in Deutschland Nachahmung fanden. Der Arzt (Quacksalber) und sein Diener wurden hier stehende Figuren, wie sie es noch heute in Italien sind, und die sogenannten Teufelspiele,

Disbleries, nöthigten schon 1210 Papst Innocenz, den Gebrauch der Mef- gewänder bei den Mysterien zu verbieten.

So sind wir auf den Punkt angelkommen, wo das aus recitirten Bibeltexten entsprungene Schauspiel anfing Charakteure frei nachzubilden, ohne jedoch mehr als eine „trabirte“ Handlung schüchtern darzustellen. Indessen schweift die Wahl der Stoffe schon über die heiligen Geschichten in den Kreis der Sage hinaus, und die Mittel der Darstellung mehren sich dergestalt, daß die bekannte frankfurter Dirigirrolle aus dem 15. Jahrhundert uns nicht nur Stücke mit 267 darstellenden Personen, sondern auch mit fast unglaublichem Apparat, Maschinerien und Decorationswerken aufführt. Da muß der Gichtbüchige wirklich auf seinem Bett liegen, Johannes abgeschlagenes Haupt sichtbar erscheinen, alter Apparat zu Jesu Marter genau vorhanden sein; da müssen Kinder Palmen streuen, und die Wundermale am Leibe des Darstellers des Heilandes genau gemalt sein, ja das Krähen des Hahns, der Donner bei der Auferstehung dürfen nicht fehlen, und der Oelberg muß mit Bäumen von „orientalischer Gattung“ besetzt sein. Abgehauene Köpfe müssen dreimal ausspringen, und die übereinander angebrachten dreistöckigen Bühnen gaben Gelegenheit die Seelen in der Hölle, die unten angebracht war, den Lucifer auf Erden, welcher die Mitte einnahm, und den Thron des Vaters, den Sitz der Herrlichkeit im obersten Stockwerk, wo des Höchsten Lob halb gesungen, halb gesprochen wurde, darzustellen. Ja wir haben Nachricht von einer 1427 zu Meß errichteten Bühne, welche aus neun Stockwerken und einer Unzahl scénischer Bildner in künstlichster Anordnung bestand.

Wir haben uns gewöhnt allen diesen Pomp des Mittelalters als kindliche Spielerei anzusehen und mit einem Lächeln der Geringsschätzung darauf zurückzublicken. Nur Wenige ahnen, welche Kunstanstrengung, welche Macht, und endlich welche ernste, ja überwältigende Wirkung diesen Darstellungen beiwohnte, gegen welche die späteren Anstrengungen der Oper überaus matt und geringfügig erscheinen. Gewiß, weder in scénischer noch selbst in poetischer Beziehung verdienen diese Schauspiele des Mittelalters den Grad der Geringsschätzung, mit welcher wir meistens auf sie zurücksehen. Ihre Formlosigkeit abgerechnet, waren Tieftönn, Humor und tiefe Wirkung der hervorstechende Charakter aller dieser Arbeiten — Züge mit denen sie sich, weit über die Schuldramen hinaus, dem Schauspiel der Engländer nahe anschließen, aus dem nun sehr bald die höchsten Leistungen der dramatischen Kunst hervorgehen sollten.

Neben den geistlichen Schauspielen, neben den so sehr beliebten und im Mittelalter unvertilgbar gewesenen Narren- und Eselsfesten, dem Be- gräbnisse des Alleluja, dem Oster spiele und andern theatralischen Feierlichkeiten, vorzüglich kirchlichen, zugleich aber auch profanen Volksfesten, voll Ausgelassenheit und Narrheit, die selbst aus den geweihten Stätten nicht vertrieben werden konnten, gab es zahllose „fahrende Leute,“ Poffenspieler, Gaußler (in der alten Sprache Spielleute oder Fidler, lat. *buttones, garciones, goliardi, joculatores, mimi, histriones* u. a. genannt), die, mit ihren unfläthigen,

rohen und zügellosen Späßen bei keinem Hoffeste oder Turniere, bei keiner öffentlichen Feierlichkeit in Burgen und Städten fehlen durften. (Kurz, Österreich unter Albrecht IV., 2. Th., S. 12—30, 301—308; Wessenberg, Gesch. der Concilien II., 487—490; Hüllmann, Städtewesen IV., 216—245; Schlaeger, Wiener Skizzen, 1839, S. 20—24, 86, 92, 94, 95, 104, 125, 132, 1846, S. 143; Freitag, de initia Scenicae poesis apud Germanos, Berol. 1838).

Derartige weltliche Schauspieler und Possenreißer bestanden das ganze Mittelalter hindurch, wenns schon wir zugeben, daß ihre Leistungen, verglichen mit den prächtigen Spielen, welche die Kirche veranstaltete, ohne Zweifel sehr kümmerlich und kaum der Beachtung werth, sowie auch, daß es keineswegs ausschließlich oder auch nur hauptsächlich theatralische Darstellungen gewesen, womit sie ihr Publikum unterhalten, sondern daß sie gewiß auch mit Taschenspieler-, Seiltänzer- und ähnlichen Künsten umhergezogen sind. Es fehlt ferner nicht an Spuren, daß eben diese Banden sich auch der geistlichen Schauspiele, der Mysterien, bemächtigt und sic, es muß dahin gestellt bleiben, in welcher Gestalt und unter welchen Veränderungen, zu gewerbmäßiger Darstellung gebracht haben: sowie anderseits, erwähnter Maßen, daß weltliche Element in einzelnen Possen und komischen Zwischenstücken auch in die Mysterien selbst Eingang fand. Nach solchen Vorbereitungen und allmäßigen Ansäzen, indem nunmehr, gegen Ende des Mittelalters, das sinnlich weltliche Element überhaupt anfing sich von der ascetischen Herrschaft der Kirche zu emanzipiren: was war natürlicher, als daß auch im Umkreis der Bühne die weltlichen Elemente sich gleichfalls befreiten und selbstständig, in eigene Formen, zusammentraten?

Dies also der Ursprung der weltlichen oder Fasnachtspiele. Ihre vorzüglichste Pflege fanden sie, ihrem Charakter gemäß, in den Szenen weltlichen Reichthums und Verkehrs, das heißt in den mittelalterlichen Städten. Wie die Mysterien der Kirche, so gehören die Fasnachtspiele dem Bürgerthum; wie jene von Mönchen und Geistlichen, so wurden diese ausschließlich von bürgerlichen Dichtern, das heißt also für diese Zeit: von Meistersängern, verfaßt.

Wir müssen dieser hier in Kürze gedenken.

Als die Kreuzzüge seit König Konrad III., die Verbindung mit den römischen Völkern, und die Erforschung des fernen Morgenlandes mit seinen Wundern die vielgestaltige Ritterpoesie, das romantische Epos, hervorgerufen, erklang auch in den städtischen Genossenschaften die Erinnerung an alte Helden und ihre Fahrten wieder, die im deutschen Bauernvolke überhaupt nie verstummt war. Waren die Städte Deutschlands erfüllt mit einer Unzahl von „Spielleuten,“ einem lustigen Gesindlein, das, im allgemeinen als „gerade, fahrende Leute,“ bezeichnet, mit Fiedel, Harfe, Pfeife und Zinke, mit Gaukelfüssen, Possenreisen und Bänkelsängerei sein Brod, lästig genug für das ruhige, sparsame Bürgerhaus, erworb; so hatte sich doch überwiegend der hohe und niedere Adel der erwecklichen Kunst bemächtigt und ehreisrig von jenem Völkchen zu trennen gewußt, bis die prosaische

Gleichgültigkeit der Zeit alle kost- und lohnsuchenden Jünger fast in eine Classe warf. Jene „Spielleute“ waren ja schon durch den Sachsenpiegel (im Anfange des 13. Jahrh.) als rechtlos ausgeschieden und hatten vor dem Richter keine Genugthuung für die höchsten Unbilden. Dennoch konnte die Bürgerlust der Ausgestossenen nicht entbehren; die Gemeinde berechtigten wohl zunächst Stadtkinder zum Erwerbe und man findet „Spielleute der Stadt“ bei Hochzeiten und andern Festlichkeiten.

Als nun aber Kaiser Rudolf auf dem Reichstage zu Regensburg, 1281, „Lotterpfaffen mit langem Haare“ (falsche Messpfaffen) und Spielleute gar außerhalb des Landfriedens sah, gab dies Veranlassung, daß die edlere Gattung der bürgerlichen Spielleute, die „gerenden“ Dichter, in ein ehrbares Gesellschaftsband sich sicherstellten, der bürgerliche Meistergesang sich ausbildete, dessen Spuren bis ins 13. Jahrhundert hinaufreichen. (Barthold, Geschichte des deutschen Städtewesens, III. 25—31, 84).

Seit dem Auftkommen der Universitäten, seit dem festern Zusammenschluß der Zünfte, seitdem die Hofmusikanten und Stadtpeifer hier und dort in förmliche Corporationen vereint wurden, bereitete sich auch für den Gesang das Ähnliche vor, der eben in diesen Zeiten, nachdem er sein letztes Glück an den Höfen versucht hatte, sich in den Handwerkerstand ganz entschieden herabzog. Man suchte alsbald den Vereinigungen der Sänger einen neuen schulmäßigeren Charakter zu geben. An eigentliche Schulen und an geschriebene Gesetze ist jedoch vor dem Ende des 15. Jahrhunderts nicht zu denken. Für Meistergesang kann nur gelten, was strophisch und für den Gesang eingerichtet und berechnet, obgleich damit nicht behauptet ist, daß das so Eingerichtete nun wirklich nur gesungen und nie gelesen ward. Man bestimmte im 15. Jahrhunderte sehr große historische und andere Gedichte für den Gesang und den Spruch. Diese bürgerlichen Sänger huldigten damals der eigenthümlichen Erbauungswise ihrer mystischen Zeit mit einem stark ausgebildeten Marien- und Heiligen-Cultus, ließen dies aber bei dem Eintritte der Reformation im 16. Jahrhunderte plötzlich fallen und übersprangen zur einfachen Composition einfacher historischer Bibeltexte. Der Meistergesang verschmähte nun Alles, was nicht mit der Bibel oder der ernsten Geschichte zusammenhing. Bei den öffentlichen Singschulen, also bei den feierlichen Begehrungen der Meister, war nur unter dem einleitenden Freisingen erlaubt, außer den biblischen Geschichten auch wahre und ehrbare weltliche Begebenheiten, sammt schönen Sprüchen aus der Sittenlehre, zu singen; in dem Haupt singen aber ward nichts geduldet, als was aus der heil. Christ alten und neuen Testaments componirt war.

Die Meistersänger ließen sich in der Zeit, wo sie eigentliche Singschulen errichtet hatten, nicht anders als singend hören. Bei ihren Gesängen waren nicht die dichterischen Texte, welche überhaupt den extremsten Verfall der alten nationalen Lyrik bezeichnen, sondern die Erfindung eines neuen Tones, bei den Tönen die Melodie die Haupthäche. Der Meistergesang steht als der entfernteste An-

sang der Singspiele und Oratorien da, welche die nächsten Jahrhunderte cultivirten, war, obgleich selbst Choralgesang, zu Prachtstücken und künstlerischen Aufführungen berechnet, pflegte sittig und würdevoll eine, obschon steife, Kunst im Bürgerstande. (Von der Meistersinger holdseliger Kunst, von Wagenseil, Altidorf 1697 (das Hauptwerk); Grimm, über den altdeutschen Meistergesang, Göttingen 1811; Hans Sachs, von Einhardstein und Recension dazu im öster. Archive 1828, Nr. 33, 35; Gervinus II. 266—292).

Die Meistersänger waren, wie gesagt, auch die Verfasser der Fastnachtsspiele. Führten die geistlichen Mysterien einen reichen Apparat von Engeln und Heiligen, ja Gott Vater, Christus, die Dreieinigkeit selbst auf die künstlich verzierte Bühne: so dagegen die Personen, die in den Fastnachtspielen aufraten, waren meist dem Bürgerstande selbst entlehnt: Handwerker, Bauern, Knechte, Soldaten und was sonst in diesen unmittelbarsten Kreisen des gewöhnlichen Lebens, diese einfachsten Schichten der Gesellschaft gehört. Ebenso, statt der Wunderthaten der Himmelfahrten und jüngsten Gerichte, welche die geistliche Bühne erfüllten, gab es hier lauter kleine, einfache Scenen des bürgerlichen, meist sogar des häuslichen Lebens; excerptirten jene, mit theologischem Fleiß, Evangelienharmonieen, Legenden und Lebensläufe der Heiligen: so war jede gewöhnlichste komische Situation, ein Schwank, eine Anekdote, ja mehr noch: ein bloßer plumper Scherz, eine Jote den bürgerlichen Dichtern ein genügender Stoff, ihr loses dramatisches Gewebe daran einzuschlagen. Auch äußerlich, in ihrer scenischen Ausstattung (vorausgesetzt nämlich, daß hier überhaupt von einer solchen die Rede sein könnte), lenkten diese Fastnachtsspiele von dem Pomp der geistlichen Aufzüge, dem Lurus der kirchlichen Spiele zu einer gemessenen, wahrhaft bürgerlichen Einfachheit zurück. Waren jene, durch ein zahlreiches Personal, durch massenhafte und kostbare Zurüstungen befähigt, ein ansehnliches Lokal, die Vorhallen eines Domes, den Marktplatz einer Stadt, die Säle einesfürstlichen Schlosses würdig zu erfüllen: so hingegen beschränkten diese in Personenzahl wie Zurüstung sich auf das Allernothwendigste. Es sind selten mehr als ein Dutzend Personen, meistens noch weniger, darin beschäftigt, also eben genug, um überall, in jedem Zimmer, auf jeder Diele, wo eine Hand voll lustiger Gesellen, sich zusammenfindet, etwa mit umgekehrten Mänteln, mit vertauschten Kappen, frischweg abgespielt zu werden.

Denn dies war ihr Zweck, dies ihre Veranlassung: in der Zeit der Fastnacht, einer Zeit, die von Uralters her zu Mummereien und geselligen Scherzen bestimmt war, thun einige lustige junge Leute sich zusammen, wackere Bürgersöhne, die, nachdem sie den Tag fleißig in der Werkstatt gearbeitet haben, sich zu Abend wohl einen Scherz gestatten mögen. In spaßhafter Vermummung ziehen sie über die Straße, von Haus zu Haus; wo sie die Nachbarn versammelt finden, der Wirth sie freundlich empfängt, die Unwesenheit holden Frauen zum Verweilen einlädt, da ohne Weiteres beginnen sie ihre lustigen Schwänke. Das Ganze ist ein Spaß, ohne künstlerischen Anspruch gegeben und empfangen, ein

Zeitvertreib, eine gesellige Unterhaltung, in der Art, wie ja wohl, noch heutzutage bei uns junge Leute, in geselligem Zusammensein, Sprichwörter aufführen und Komödie spielen aus dem Stegreif. War der kurze Schwank zu Ende gebracht, die Moral gehörig gebilligt und belacht, ein Trunk zum Dank geboten und genommen, so zog die lustige Schaar weiter, von Nachbar zu Nachbar, ihre Schwänke zu wiederholen; Erwartung und Freude gingen ihr voraus, Lachen und Jubel folgten ihr. —

Der Hauptstil dieser Fastnachtsspiele waren, wie gesagt, die alten Reichsstädte, Köln, Augsburg, vor Allem Nürnberg, dies Benedig Germaniens, die Krone damals und Königin aller deutschen Städte. Auch die beiden ältesten Bearbeiter, denen es gelang, diesen Schwänken eine gewisse feste Form, eine Art literarischer Gestaltung zu geben, gehören nach Nürnberg: Hanns Rosenblüt, mit dem Beinamen der Schnepperer, der vermutlich ums Jahr 1450 lebte, und Hans Holz, sein Zeitgenosse, seines Zeichens ein Bader. Von Beiden sind uns einige (wenn wir so sagen dürfen) Stücke erhalten, welche, wenn nichts weiter, so doch wenigstens gut sind, die Gattung im Allgemeinen zu charakterisiren und uns eine unmittelbare Kenntniß dieser frühesten Anfänge der deutschen weltlichen Komödie zu gewähren. Aber Allerdings ist dies auch das einzige Interesse, das sie befriedigen; namentlich von ästhetischer Ausbeute; von künstlerischem Genuss kann bei ihnen keine Rede sein. Die Sprache ist zerstückt und hart, wie sie damals, bevor Luther mit gewaltigen Hammerschlägen die zerbrochenen Glieder wieder zusammenschweißte, in der That nicht anders sein konnte; die Composition völlig kunstlos, auf der äußersten Stufe dramatischer Kindheit; der Witz plump und einsörmig; das Ganze, in seiner steifen, holzschnittartigen Manier, ein nur allzugetreues Abbild jenes allerdings sehr behaglichen, sehr friedfertigen, aber auch ebenso beschränkten, ebenso poesielosen Pfahlbürgertum's, das sich damals bereits in den deutschen Städten eingeniestet hatte.

Wie das gesammte mittelalterliche Leben, so war endlich auch die mittelalterliche Dichtung, in ihrer letzten schließlichen Gestalt als bürgerlicher Meistersang, verknöchert und zusammengezrumpft zu einer leeren, inhaltlosen Form, einem pedantisch sinnlosen Gecklingel, in welchem kein kleinsten Hauch, kein leisesten Funke mehr lebte von dem, was eigentlich die Grundlage aller Dichtung ist; menschliche Leidenschaft, menschliches Fühlen und Trachten.

Da gab die Wiedererweckung der classischen Literatur der Griechen und Römer, dieser wahren Repräsentanz alles echt Menschlichen, nicht nur neues befruchtendes Leben, sondern auch die künstlerische Form, welche bisher gefehlt hatte.

Die Eroberung von Konstantinopel durch die Türken (1453), die Vertreibung so vieler Gelehrten aus Griechenland, die Erfindung und Ausbreitung der Buchdruckerkunst in der 2. Hälfte des 15. Jahrhundertes begünstigten ungemein diese Wiederherstellung der alten Literatur. Nicht nur durch Uebersetzungen der Dramen des Terenz, (seit 1486), Plautus (seit 1511), Sophocles,

Euripides und Aristophanes, sondern auch durch Nachahmungen und eigene analoge Schöpfungen wirkten die Humanisten für die Ausbildung und Erweiterung des deutschen Theaters.

Dem volksthümlichen deutschen Drama geht ein gelehrtes lateinisches des Reuchlin, Celtes, Locher, Hegendorf u. a. wie es seit dem Ende des 15. Jahrhundertes an den Hofhaltungen der Kaiser und Fürsten, von Bischöfen und Prälaten, von Magistraten und Stadtbehörden aufgeführt wurde, sowohl vorauf, wie zur Seite. Auch diese lateinischen Nachbildungen trugen außerordentlich dazu bei, die Form des antiken Dramas, das heißt also überhaupt eine geschlossene, künstlerische dramatische Form zu verbreiten und Zuschauer, Darsteller und Dichter an ihre Regelmäßigkeit zu gewöhnen. Erst seit diese Nachahmungen und Uebersetzungen in Deutschland verbreitet werden, giebt es regelmäßig abgetheilte und gegliederte Stücke; die Eintheilung in Acte und Scenen selbst ist nicht älter, als die älteste deutsche Uebersetzung des Terenz, welche auch hiefür das erste Muster gab.

Zur Entwicklung der Schauspielkunst trugen die Schuldrämen, Nachbildungen des Terenz, seit dem Ende des 15. Jahrhundertes, das Ithige bei Schon vor Reuchlin (der 1498 die *scenies progymnasmata* in Druck gab) hatte man angefangen, auf Schulen und Universitäten lateinische Komödien aufführen zu lassen, um die Schüler im Conversations-Latein zu üben. Auf allen Schulen interessirten sich seitdem die Humanisten für diese Sitte und man ließ sogar deutsche Stücke im 16. Jahrhunderte schon zu. Die eigentliche Aufgabe der mimischen Kunst jedoch, die Menschendarstellung, fand reichere Förderung in den volksthümlichen Elementen der Spruchsprecher und Fastnachtsnarren, deren freie und frivole Leistungen als das wahre A-B-C der Bühnendarstellung anzusehen sind. Diese Possenspiele bilden einen durchaus gesunden Anfang einer volksthümlichen Komödie, und verdienen als solche unsere volle Beachtung. Waren auch rohe Missverständnisse, Zänkereien und Prügelszenen der Hauptinhalt ihrer Darstellungen — daher diese ganze Gattung in Frankreich denn auch kurzweg Querilles hieß, — so zeigt uns doch Molière, welcher Entwicklung diese Gattung fähig war. In Deutschland wurden die Fastnachts spiele der Handwerker in der That der Anfang einer neuen Bühnengestalt, sowohl was Raum der Scene als was Geist, Form und Inhalt der Darstellungen — gegenüber den kirchlichen Schauspielen, die stets nur Ueberliefertes wiedergaben — betrifft. Die rohe Ausgelassenheit Hans Rosenblüts, um 1450, die magere Erfindung seiner possenhafter Scenen machte bald genug der Wärme und Fülle des Hans Sachs († 1576) Platz, der die Schauspielkunst aus den Fesseln des Moralitäts-ceremoniels befreite, und dem es zuerst auf Unmittelbarkeit und Gegenwart der Handlung, sowie auf Darstellung von Zuständen auffam.

Hans Sachs, der eigentliche Gründer des deutschen Theaters, überkam nicht nur die regelmäßig künstlerische Form, sondern in Folge der Reformation auch einen unendlich erweiterten, volksthümlichen Stoff. Die Zeit selbst, in der

Erwartung eines großen historischen Momentes, in der Spannung einer gewaltigen geschichtlichen Krisis, gewinnt ein dramatisches Ansehen; große, bedeutende Charaktere, gewaltige Persönlichkeiten, wie Hutter, Sickingen, Luther u. a., erheben sich in dramatischer Lebendigkeit auf dem bewegten Grunde der Geschichte. So auch drängt die ganze Literatur sich der dramatischen Form gleichsam entgegen; der Dialog, das lebendige Wechselspräch in dramatischer Steigerung, wird die Lieblingsform der Zeit. Die großen schwerfälligen Abhandlungen der Gelehrten verpuppen sich in kleine witzige Dialoge, in volksthümlich kurzweilige Gespräche in denen die Fragen der Zeit mit Gewandtheit und Laune behandelt werden und die daher auch mit Leichtigkeit den Weg in die Massen des Volkes finden. Was vordem gesehlt, Charakteristik der Personen und eigentlicher dramatischer Stoff, lieferte nun die Geschichte selbst: man brauchte die Zeit unmittelbar nur abzuschreiben und das bewegteste Drama war fertig. Es überging, wie die übrige Poesie, in den Besitz des Volkes. Wir haben es gesehen in seiner ersten ansäuglichen Gestalt als geistliches Mysterium, sodann als weltlicher Schwanz: die Reformation, die bisherigen Unterschiede zwischen Geistlichkeit und Weltlichkeit vernichtend, tritt in die Welt: und aus dem Dienste der Kirche, aus den engen Stuben der Handwerker tritt das Drama über in den freien unmittelbaren Dienst der Geschichte, als politisches, als *Volksschauspiel*.

Dieses großen Inhaltes, welches die Reformation dem Nationalbewußtsein gegeben, bemächtigt sich nun Hans Sachs, in weitester Ausdehnung ohne poetische Begabung, aber dadurch im höchsten Grade bedeutend, daß er den freien Überblick jenes begeisterten Zeitalters der Freiheit in seinen zahlreichen dramatischen Stücken erkennen läßt. In ihm hört der Gegensatz der blos geistlichen und der blos weltlichen Bühne auf, der Mensch in allen seinen Beziehungen wird Gegenstand der Dramatik. Hans Sachs ist nicht Mysteriendichter, er ist nicht Fastnachtsdichter, sondern er ist Dramatiker, der erste eigentliche deutsche Dramatiker, der biblische, mythologische, geschichtliche Stoffe und den Inhalt der deutschen Volksbücher gleich benutzte und dramatisch verarbeitete.

Hiermit war dem eigentlichen Volksdrama Raum und Feld gewonnen: ein Feld, von dem es nicht mehr verdrängt werden konnte, das der Nachahmung und Darstellung der nächsten Wirklichkeit. Zwar waren die Anfänge selbst bei Hans Sachs, trotz seiner Überlegenheit unter den Zeitgenossen H. Volz und P. Probst, noch schwach und roh; allein in den dramatisierten Novellen des Boccacio und den Nachbildungen der römischen und griechischen Stoffe, besonders aber in seinen Anordnungen für den Schauspieler, zeigt sich doch ein vollkommenes Verständnis der dramatischen und mimischen Aufgabe in ihren Grundzügen. Unter diesen Anordnungen fingen die bis dahin leblosen Gestalten der Schaubühne an eigenes Leben zu gewinnen, eigene Gefühle darzustellen, eigene Leidenschaften zu zeichnen. Von allen diesen mimischen Fortschritten fordert die Darstellung der „Griseldis“, des „Antonius“ und anderer Hans Sachs'schen Stücke schon ein bedeutendes Maß. Das volksthümliche Drama und die Darstellung menschlicher Zu-

stände, Gefühle und Leidenschaften war geboren. Hiermit stand denn auch die Einrichtung der ersten Schauspielhäuser in Deutschland in nahem Zusammenhang: die Fastnachtsposse zog nicht mehr von Haus zu Haus, wie zur Zeit Rosenblüt's und seines „Der Bock und der Bauer“; sie ließ die Zuschauer zu sich kommen. Das erste deutsche Schauspielhaus wurde 1550 zu Nürnberg errichtet; Italien und Frankreich hatten sie früher, denn schon Karl VI. errichtete das Théâtre de la Trinité 1442. Man spielte bei Tageslicht, die Bühne war bedeckt, der Zuschauerraum nicht; die Vornehmen nahmen auf den Seiten der Vorbühne Platz; an Decorationen und Apparat war nichts vorhanden, nicht einmal ein Vorhang, und doch waren die Bühnen in Nürnberg und Augsburg für die Dauer gebaut, wie der Umstand beweist, daß in ersterer 1731, in letzterer 1775 zuletzt gespielt wurde. Gleichzeitig mit Sach's errichteten Schmelzel in Wien und Puschmann in Breslau Volksbühnen im Sinne ihres Meisters, dessen Einfluß während seiner ganzen Lebensdauer in Deutschland für die Bühne maßgebend war. Erfreulicher Fortschritt und „doch wie ärmlich und gering steht Deutschland, Thalia's jüngste Tochter, Italien mit seinem Tristino, Rucellai, Bibbiena, Spanien mit seinem Rueda, Navarro, de la Vega, Frankreich mit seinem Ronsard, Jodelle, Rotrou, und England mit seinem Green, Marlowe und dem jungen Shakespeare gegenüber!“ Aus dieser bunten Gedankenwelt, von allen Seiten her auf Deutschland einwirkend, besonders aber an der Pflege der englischen Mutter sollte nun die dramatische Kunst in Deutschland erstarren; jedoch langsam und stets in einiger Entfernung von den voranschreitenden Völkern; deun im Drama wie in der Politik blieb Deutschland länger ein Kind als von seinen natürlichen Fähigkeiten zu erwarten stand.

Das Drama machte überdies Rückschritte in Deutschland. Nach der ersten begeisternden Heldenzeit der Reformation folgt die Zeit einerseits der dogmatischen Polemis, andererseits der encyclopädischen Gelehrsamkeit, der unruhigen, unsicheren Weltwisserei.

Auch jenes Band der Begeisterung und des gemeinsamen vaterländischen Interesses, das eine kurze Zeit hindurch die gespaltene Nation verbinden zu wollen schien, löst sich noch einmal auf; wie vor der Reformation die Geistlichen, die Ritter, die Städte, so treten jetzt wiederum die Geistlichen, die Gelehrten, die Höfe sich gegenüber und streben nach der Leitung der Zeit. Da verliert die Dichtung den nationalen Inhalt; sie geht in Dienst bei der Fremde; es entsteht wieder ein geistliches und Schuldrama, ein gelehrtes und endlich ein höfisches Drama, bei aller Mannigfaltigkeit, in Überfülle der Erscheinungen, bei einer ganzen Herrschaar von Autoren und Sündflut von Stücken nicht ein Dichter, nicht ein Drama, aus welchem der lebendige Pulsdruck der Zeit entgegenklopft: es sind Alles leere tode Schemen, formale Versuche, Übungssünde.

Das geistliche Drama hatte die Reformation in der Form der Mysterien und der geistlichen Allegorie überkommen, und diese Form vereinfacht und dem Inhalte durch unmittelbares Hereinziehen der damaligen praktischen Ent-

widlung der deutschen religiösen Angelegenheiten ein erhöhtes wesentlich historisches Interesse verliehen. So wie nun die reformatorische Bewegung stille steht, so wie die Religion in den Punctionen und Symbolen und Concordien, Formeln der neuen Kirche, eine officielle Theologie, ein abstractes dogmatisches Gespände wurde: so trat das religiöse Schauspiel wieder in die Mysterienform, nur daß diese protestantisch wurde, zurück; der Mensch, menschliche Leidenschaften und menschliches Verhalten gingen leer aus. Selbst in der Form verschwindet mehr und mehr die Einwirkung der classischen Muster und der Reformation, tritt mehr die Formlosigkeit, das rohe Zusammenwürfeln von Personen und Scenen, Decorationen und Maschinerien, wie bei den mittelalterlichen Mysterien wieder zu Tage. So schon 1560 bei dem „lustigen Spiele von Adam und Eva,“ bei welchem mehr als 100, 1571 bei dem „schön neu Spiel von Saul,“ bei welchem 600 handelnde Personen beschäftigt waren.

Auf das geistliche Drama folgte das Schuldrama, das aus den Bedürfnissen der Schule hervorging; die Knaben sollten durch das Memoriren dieser lateinisch geschriebenen Dramen Latein sprechen lernen. Die Keime dieses Schuldrama liegen schon in den Aufführungen lateinischer Stücke, welche die Humanisten des Reformationszeitalters mit ihren Schülern veranstalteten, nicht blos daß sie lateinisch sprechen lernten, sondern um das Alterthum in ihnen zu erneuern. Die eigentlichen Schuldramen finden sich schon von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an; sie wurden erst blos lateinisch gegeben, dann fing man an sie für die Angehörigen der Schüler, die sie aufführten, deutsch zu wiederholen, bald gab man sie nur deutsch. Die Stoffe nahm man aus der Bibel, aus den Clasifiken, dann überhaupt moralische Stoffe, besonders aus dem Schul- und Studentenleben. Diese Dramen, die deshalb sehr reich an Personen sein mußten, weil alle Schüler dabei betheiligt werden sollten, haben keinen künstlerischen Werth, mit alleiniger Ausnahme des Zittauer Schulmeisters Christian Weise, der sie in die Literatur einführte. Ihre Blüte scheint ins siebzehnte Jahrhundert zu fallen, aber sie haben sich bis tief in das achtzehnte hinein erhalten.

Im katholischen Deutschland ging mit dem protestantischen Schuldrama das jesuitische Drama parallel mit einem außerordentlichen Aufwand für das Neuhäse, für Decorationen, Maschinerie und Costüme, das bis zur Aushebung des Ordens dauerte.

Dem Schuldrama folgte das gelehrtete, das seine Eigenthümlichkeit durch die veränderte Stellung der Gelehrten erhielt.

Vom gelehrteten und Hofdrama werden wir später reden.

Wir sind nämlich bei einem Ruhepunkte angelangt, wo es Zeit wird, einen Rückblick auf unsere ältere Theatergeschichte zu machen. Wir meinen den 1. Abschnitt oder die erste Epoche, in welche sich Alles zusammendrängen läßt, was von den Anfängen und Vorbereitungen des eigentlichen Theaters, insofern es durch Berufs-Schauspieler vorgestellt wird, zur Anschauung gelangt.

Erste Epoche der Theatergeschichte Mährens und Schlesiens.

Vom Anfange bis zum Auftreten wandernder Schauspieler-Gesellschaften.

Folgen wir der vorhin skizzierten Geschichte der Anfänge des Theaters, so müssen wir sowohl die Armut von derlei Erscheinungen bei uns, als des bisher vorhandenen Geschichtsmaterials zugestehen. Die Sache ist auch leicht erklärlich. Mähren und Oester. Schlesien sind keineswegs reich an Erinnerungen, welche andern Ländern die Pracht und Heldenherrlichkeit der Turniere, fürstlicher Versammlungen und großer Feste, öffentliche Productionen wetteifernder Minnes, Meister- und Bänkel-Sänger, Fastnachtsstücke, Schwänke u. s. w. bieten.

Mähren erfreute sich keiner glänzenden Hofschaftungen, da seine über einzelne Provinzen (Brünn, Olmuz, Znaim, Lundenburg u. a.) oder das ganze Land gesetzten Herzoge und Markgräfen mehr appanagirte Prinzen des böhmischen Herrscherhauses waren, und seine Städte an Reichthum, Ansehen und im Verlehe keine hervorragende Stelle einnahmen. Seltene Erscheinungen waren feierliche Turniere und Feste, wie bei den Fürsten-Zusammenkünften zu Iglau 1278 (Palacky's Geschichte Böhmens, 2. Th. S. 325), zu Brünn 1348 (Pelsl's Geschichte Carl IV. 1. Th. S. 212), 1364, 1459 und 1463 (d'Elverl's Geschichte Brünns, S. 114 und 145, und Eschenloer's Geschichte von Breslau, herausg. von Kunisch, Breslau 1827, 2. Bd. S. 214—219), zu Olmuz 1479, wo zur Feier des Friedens zwischen Wladislaw von Böhmen und Mathias von Ungarn neben orientalischer Prachtshau durch 15 Tage Turniere, Comödien und Bälle wechselten; (Eschenloer, 2. Bd. S. 400, Bonsin hist. Ungar. Dec. 4. lib. 6; Mailath's Geschichte der Magyaren, 3. Bd. S. 76), zu Iglau 1486 (Pessina Mars Moravicus p. 894), zur Huldigung in Olmuz 1577 (Hawlik's Taschenbuch für 1804, S. 3. u. ff.) u. a.

Auch den schles. Herzogen zu Troppau, Teschen und Jägerndorf fehlte es in der Regel zu sehr an Macht und Reichthum, um auf eine Weise auftreten zu können, welche für die Entfaltung künstlerischen Lebens hätte geeignlich sein können. Die Breslauer Bischöfe, Herzoge von Neisse, hielten zu Breslau Hof.

Dennoch finden sich Spuren dramatischer Dichtkunst und Darstellung manigfacher Art in dieser Epoche bei uns.

Ungeachtet des Vorherrschens des Deutschthums im 13. und 14. Jahrhunderte mehren sich die Produkte der National-Literatur (in böhm. Sprache) seit der Mitte des 13. Jahrhunderts ungemein. An ihrer Spitze glänzt ein Werk von unsterblichem Werthe, die Königinhöfer Handschrift, welche unter Wenzel II., dem Freunde und Dichter deutschen Minnegesanges, gesammelt wurde. Außerdem sind aus dieser Zeit noch mancherlei Aufsätze in gereimten

Bersetzen, eine böhmische Alexanderis, mehrere Legenden, lyrische, didactische, satyrische Gedichte verschiedener Art, und selbst das Bruchstück einer aristophanisch sowohl derben als witzigen Comödie, der Quacksalber oder Salbenkübler (Marktschreier) vorhanden. (Palacky, Gesch. von Böhmen, II. 246, II. 2. Th. S. 40; Wocel, böhm. Alterth. S. 80; Jungmann, böhm. Lit. 2. Aufl., S. 18; mähr. Wandterer 1845, S. 143).

Im 14. Jahrhunderte waren in Böhmen Comödien oder Opern oder Pastorale bekannt, welche in böhmischer Sprache wahrscheinlich im Freien aufgeführt wurden.

Es waren dies, wie die späteren dramatischen Leistungen des 16. Jahrhundertes, größtentheils nur Uebersetzungen und Nachahmungen der lateinischen und deutschen geistlichen Schauspiele und Schuldramen. (Jungmann, S. 57, 65, 118, 119, 126, 140—142).

Die auch in Mähren, namentlich in Olmütz am Bischofssitz des gelehrten Bischofs Stanislaus Turzo (1497—1540), glänzend erwachte classische Literatur blieb auch bei uns nicht ohne wirklichen Einfluß auf die dramatische Kunst.

Es entstanden die Schauspiele der Dichter-Gesellschaften, wie z. B. das 1501 zu Linz bei der Dichter-Krönung durch Kaiser Maximilian, den Förderer der Wissenschaften, von 24 der ersten Gelehrten Wiens gegebene Schauspiel *Ludus Diana* (Oester. Archiv 1835, Nr. 4).

Bedeutungsvoller sind aber die (unter dem Titel „*Beanien*“ bekannten) Schulübungen der studierenden Jugend, welche im 16. Jahrhunderte aufkamen und besonders von dem neuen Orden der Jesuitenslug benutzt wurden, um die Lehrlinge der katholischen Religion und Moral festzustellen, in den Unterricht Abwechslung und Reiz zu bringen, in der Geschichte, lateinischen Sprache und Redekunst zu üben, nicht nur die Jugend, sondern auch das reife Alter, hohe und niedere Stände sich geneigt zu machen und zur Wiederannahme der katholischen Religion vorzubereiten. Die frühesten bisher bekannten von den (Wiener) Schulcomödien sind *Eunuchus* von Terenz, *Aulularia* von Plautus, der rasende *Herkules* und das *Abendmahl des Thyestes* von Seneca, in der Universitäts-Aula vorgestellt, welche Cetzes im J. 1486 in Druck legen ließ. Die Neuübung des Wiener *Nector Magnificus* Puelinger vom J. 1502, daß weder er noch andere früher eine ähnliche Production sahen, zeigt auf eine spätere Entwicklung selbst der Schulcomödien in Wien. Eine zweite Universitäts-Gymnasiumscomödie von Cetzes war das 1504 zu Wien, nach dem Siege über die Böhmen vor dem Kaiser und den sieben Kurfürsten von 16 Schülern gegebene Schauspiel. (Oester. Archiv 1835, Nr. 49). Demselben folgten später andere. An dem Schauspiele „*Voluptatis cum virtute disceptatio*“, welches 1515 in Gegenwart der designirten ungar. Königin Maria in der Schottenschule aufgeführt wurde, betheiligten sich als Mitspieler die Mährer Wenzel Hangwiz von Biskupitz, Adam von Lomnitz, dann Sigmund Straus und Sebastian Niderl aus Olmütz.

Es wurden in diesen Schulübungen weniger die gebiegeneren Werke eines Plautus und Terenz (wie der 1534 in Prag aufgeführte miles gloriosus des ersten oder Terenz's Phormio), noch weniger aber die Werke der alten italienischen und deutschen Dichter, als vielmehr weltliche Dramen, dramatisirte Heiligen-Geschichten u. dgl. dargestellt, wie die Trauerspiele, Comödien und Tragi-Comödien von der heil. Susanna, von Sauls Untergang und Davids Krönung, vom Vorzuge der Wissenschaften, der Streit zwischen Fleisch und Geist, der Tausendkünstler, der auferstehende Christus, Christus von den Hirten verehrt, der enthauptete Johannes, Judith, Adam, Johannes der Täufer, Samson, der geduldige Job, der feusche Joseph, der Besuch der heil. Dreikönige an der Wiege Christi, der heil. Wenzel, König Salomon u. s. w.

Diese Vorstellungen fanden sowohl als gewöhnliche Schulübungen, als bei feierlichen Anlässen, der Ankunft von Fürsten und hoher Personen, theils vor gewählten Versammlungen, theils bei großem Zudrange des Volkes statt. Sie wurden meist in lateinischer Sprache gegeben und auch mit Gepränge, selbst mit Pracht ausgestattet, um der Schaulust gleichfalls Stoff zu bieten.

Die Väter der Gesellschaft Jesu wurden im österr. Staate 1551 zuerst nach Wien, 1556 nach Prag, 1567 nach Olmütz, 1572 nach Brünn u. s. w. berufen. Sie gebrauchten alsbald das erwähnte drastische Mittel des mittelalterlichen Schauspiels mit seinem sinnesfesselnden, herzbezaubernden und eben darum volksbeherrschenden Elemente. Schon 1554 führten sie zu Wien in ihrem neuen Collegium am Hofe und zwar im Hofraume eine Comödie des Euripides, 1559 andere dramatische Vorstellungen, in Anwesenheit von 3000 Zuschauern, durch ihre Schüler auf. Die glänzendsten waren die sogenannten Kaiserstücke (Iudi caesarei), welche unter Anwesenheit des kais. Hofes im Jesuiten-Collegium statt hatten.

Diese Schulcomödien sind fast durchgehends in lateinischer Sprache verfaßt; nach dem Titel folgt jederzeit das Argumentum (kurze Inhalts-Anzeige), dann meistens das Präludium (allegorisches Vorspiel) und ein kurzer Scenen-Auszug; unter den Personen findet sich die Stimme Gottes, Jesus Christus dominus noster, die beata virgo (h. Jungfrau), Engel, Apostel, Heilige, Märtyrer und Märtyrerinnen, Tugenden, Untugenden, Fürsten aller Länder, Flüsse, Reiche und Welttheile u. s. w. personifizirt. Die größere Anzahl hat nur Männerrollen, die wenigeren weiblichen in den andern wurden stets von studierenden Jünglingen vorgestellt.

* Die Jesuiten (sagt Pruz S. 122) statteten ihre dramatischen Vorstellungen mit Allem und Jedem aus, was der Kultur der damaligen Zeit an prächtigen Costümen, an Decorationen, Verwandlungen, Maschinerien u. dgl. m. nur irgend gewähren, sogar nur fordern konnte. Es waren gleichfalls geistliche Spiele, mit biblischen Waffen: aber so versezt bereits mit weltlicher Zuthat, so verbrämt mit heidnischer Mythologie, mit Oper und Ballet, so ganz berechnet auf Augenlust und Sinneslust, daß unsere armen, puritanisch nüchternen Schauspiele (in akathol.

Ländern) wohl allerding^s sehr dagegen in Schatten getreten sein werden. Und in der That: in diesen hohen, prächtig verzierten Hallen, unter diesen Marmorbildern, Gemälden, Vergoldungen, welche den Baustil der Jesuiten charakterisirten, bei dieser Reihe edelster Namen, diesen Grafen- und Fürstensöhnen, welche das Programm unter den Darstellern, das heißt mithin unter den Jesuitenschülern nannte, vor diesem Publikum, unter das selbst Kaiser und Könige sich zu mischen nicht verschmähten: welche andere, welche glänzendere Gelegenheit hätte es gegeben, die Macht, den Reichthum, das Ansehen des Ordens vor Alten Augen siegreich zu entfalten und gleichsam in Einem Ueberblick, einer Probe gleichsam seine ganze Gewalt spielend anzudeuten, als diese jährlich wiederkehrenden theatralischen Vorstellungen? Wen ihre Predigten kalt gelassen, ihre Comödien gewannen ihn sicher; wer sich ihnen im Beichtstuhl verschlossen, vor den Zaubern dieser Bühne, vor der Pracht dieser Aufzüge, der Süßigkeit dieser Melodien öffnete sich sein Herz. So ist diese Jesuitencomödie nicht nur für die Beurtheilung des Ordens selbst, so wie für die Culturgeschichte der betreffenden katholischen Länder ein nicht unerhebliches Moment: sondern auch speciell in der Geschichte des Theaters, wär' es auch nur um der Ausbildung und Erweiterung willen, die der eigentliche scenische Apparat der Bühne, Decorationen, Maschinen u. s. w. ihnen verdankt, schien sie mir den Platz zu verdienen, den ich ihnen hiemit eingeräumt. Dagegen kann (in akathol. Ländern) von einer künstlerischen Bedeutung, von einem wirklichen und dauernden Einflusse auf die Entwicklung des Theaters selbst von Seite des Schuldramas eben so wenig eine Rede sein, als von jener des geistlichen Dramas. (Pruz S. 120) *).

Auch in Mähren waren diese Schuldramen gebräuchlich, Schulübungen, um das Gedächtnis zu schärfen, in der Sprache Latiums mehr Geläufigkeit und im Leben äußern Anstand zu gewinnen, und von den Vätern der Gesellschaft Jesu darauf berechnet, durch gelehrige Schüler Eindruck auf das Volk zu machen.

Schon im ersten Jahre des Bestandes gaben (1567) die Schüler des Olmützer Gymnasiums eine Comödie (*Philopædia*) in des Bischofs Haus.

Im J. 1568 ergötzten sich der Olmützer Bischof und die Großen Mähren herrlich an der Comödie vom Patriarchen Joseph, welche diese Schüler aufführten.

Die feierliche Stiftung des Olmützer Seminars verherrlichte die mit großem Beifalle gegebene Comödie *Antularia* von Plantus.

Das 1573 vorgestellte Schauspiel *Hercules* gefiel so sehr, daß es wiederholt werden mußte, und die, auf der Gesandtschaftskreise nach Polen begriffenen

* Schlager, Wiener Skizzen 1830, S. 224—241, Pruz, S. 142—147; Voigt's Geschichte der Prager Universität: Prochaska de saecularibus liberalium artium in Bohemia et Novaravia satis p. 296—297; Schottky's Beiträge zur Geschichte der frühesten Prager Schauspiele in der böhm. Museums-Zeitschrift 1828, 2. B., S. 393—434, 479—524 und 1829, S. 199—229 (nicht vollständig, reicht nur bis 1743); Schottky's Prag I. 200, 285—288, Vergleiche Huber's Beiträge zur Geschichte des geistlichen Schauspiels und der *Autos sacramentales* im Oester. Archiv 1835, Beiblatt Nr. 38—42; Theater und Kirche von Alt. Berlin, 1847.

großen Staatsmänner Wilhelm von Rosenberg und der Oberskanzler Bratislav von Pernstein waren von dem Adel und Gelungenen der theatr. Darstellung der Jünglinge so eingenommen, daß der letztere zur Unterhaltung von Jünglingen seiner Herrschaften im Seminar auf Lebenszeit jährlich 400 fl. widmete.

Das neue Studienjahr 1573/4 wurde in Olmütz mit Reden, Disputationen und Spielen während dreier Tage eröffnet, Seneca's *Thyestes* auf dem Theater vorgestellt und Prämien vertheilt. Diese Art Studien-Gröfzung blieb von da an jährlich in Uebung (Schmidl hist. Soc. Jesu I. 248, 265, 296, 344).

1576 spielten Studenten und Handwerker die Comödie *Adam und Eva* im Bischofshofe zu Breslau. (Menzel schles. Gesch. II. 337).

1581 kam das fünfactige Schauspiel *Tobias* zu Olmütz heraus. 

Als König Mathias 1608 die Huldigung zu Brünn empfing, ergötzte er sich mit den Ständen an dem bei den Jesuiten durch ihre Schüler aufgeführten Drama vom Kaiser Leo (Bibl. Cerroniana III. 96). Die Schuhengel von Mähren, Österreich und Ungarn, unterstützt von sieben andern, erschienen unter der Anführung des heil. Michael und der Landespatrone Leopold, Stefan und Wenzel als die Handelnden des Prologs und Epilogs, während 14 andere Personen 3 Acte und 8 Scenen, dieses, nach unserm heutigen Geschmacke langweiligen Dramas ohne Witz und Saltz, selbst ohne Zierlichkeit der Sprache, den befreidigten Zuhörern und Zuschauern vorsührten. (Dubik, Mährens Geschichts-Quellen I. 182).

In der Olmützer Bibliothek befinden sich Comödien von der heil. Magdalena, Lazar und Martha Schwester vor, die in 5 Acten zusammen mit 36 Scenen zu Ehren des Cardinals von Dietrichstein 1613 von 64 Personen am Brünner Gymnasium gehalten wurden. Sie sind lateinisch in Handschrift, der Inhalt deutsch zu Olmütz bei Paul Schramm 1613, 4. gedruckt.

Unter den Festlichkeiten zur Zeit, als der neue Markgraf Ferdinand II. 1617 die Huldigung zu Brünn und Olmütz empfing, gespielten ihm die von der studierenden Jugend aufgeführten Schauspiele St. Stefan, König von Ungarn, und St. Eduard, der aus dem Elende auf den Thron zurückgerufene König von England, so fehr, daß er die auf ihn passenden vielen Inschriften abschreiben und sich nach Grätz bringen ließ. (Schmidl hist. Soc. Jesu p. 45—47, Pubitschka X. 510. Ueber die zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrh. in Graz gebene Jesuiten-Comödien S. Hurter, Ferd. II. 2. Th., S. 18—21, 28—30)

Als Wenzel Wilhelm Popel von Lobkowitz 1616 die Hochzeit mit der Freiin Margaretha Franziska von Dietrichstein, Richter des Olmützer Bischofs und Cardinals Dietrichstein, zu Kremsier feierte, führten Studenten der Olmützer Universität die lat. Comödie *Tobias junior* (gedruckt zu Olmütz bei Georg Handl, 1616, 43 Bl. 4), auf.

Zu Znaim feierten die Jesuiten ihre Einführung mit der Schulcomödie: des heil. Michael Sieg über den Lucifer, welche die Gymnasiatschüler dem Stifter des Collegiums Michael Adolf Grafen von Althan mit großem Pompe gaben (1625).

Als die Troppauer Stände dem Herzoge Carl Eusebius von Lichtenstein (1632) huldigten, verherrlichten die Jesuiten dieselbe durch eine von ihren Schülern aufgeführte Comödie. (Ens Oppaland, 2. Th. S. 128).

Diese Comödien oder Dramen erhielten sich durch zwei Jahrhunderte, bis kurz vor Aufhebung der Jesuiten (1773), nämlich bis zum 3. 1765, wo sie auf Anordnung der Regierung, daß Lesen oder Declamiren von Reden oder academischen Uebungen der Schüler der Rhetorik oder Poesie erachtet. (Moravetz hist. Moraviae II l. 496).

Auch in böhmischer Sprache wurden seit 1534 einige Schuldramen aufgeführt; selbst die Jesuiten gaben, obwohl seltener, theatralische Vorstellungen in derselben. Sie selbst erzählten, sie hätten sich mit der, unter großem Zulaufe und mit dem allgemeinsten Beifalle 1567 zu Prag aufgeführten böhmischen Tragödie, der heil. Märtyrer Wenzel, geschrieben von P. Nicolaus Salius, bei dem Volke weit mehr als mit allen Predigten empfohlen. (Schmidl I. 229; Jungmann S. 118—119, 126, 140—142).

Die schreckliche Geissel des dreißigjährigen Krieges äußerte, wie auf die Verödung des Landes, die Zerstörung der Nationalität, die Vernissierung der Sitten, die Vernichtung geistiger Cultur, so auch auf die literarischen Beschäftigungen und die Ausbildung der Jugend ihre unseligen Folgen.

Die Geschmacklosigkeit mache sich immer mehr geltend und zwar insbesondere bei den Jesuiten-Schauspielen von 1620—1774, an welchen die Prager Universitäts-Bibliothek ganze, an Geistesarmuth reiche Sammlungen besitzt, die durchaus keine wissenschaftliche Ausbeute geben. Nichts ist matter und wässriger als diese Schulcomödien, die größtentheils auch in einem wahhaft barbarischen Latein geschrieben sind, bei dem Einstudieren und den Proben viele kostbare Zeit raubten und dennoch nur wenigen Begünstigten Gelegenheit darboten, mit einigem Anstande öffentlich vor einer großen Volksmenge aufzutreten. Selbst Cornovaein Jesuit, gibt zu (die Jesuiten, als Gymnasial-Lehrer, Prag 1804, S. 116) daß nicht ein guter Plan, eine treffende Schilderung der Charactere, ein passender, rein lateinischer Dialog, sondern der Anzug der spielenden Personen, die Decoration, Theater-Veränderungen, Maschinerien, Tänze und etwa ein allegorisches Vorspiel den Auschlag gegeben haben (Schottk S. 523).

Die Schuldramen waren jedoch nicht ausschließendes Eigenthum der Jesuiten.

Auch auf den Gymnasien der Piaristen, welche sich mit den ersten in den Schulunterricht theilten, wurden von den studierenden Jugend dramatische Vorstellungen gegeben. So führte die Jugend des Gymnasiums zu Weißwasser im Dester, Schleßen zu Ehren des Gründers Jakob Ernst Grafen von Lichtenstein-Casteln, Bischoß zu Seccau, 1729 den Pomponius Atticus honores fugiens honoribus suctus auf. Das Argumentum und die nomina Actorum wurden zu Reisse gedruckt.

Weniger als diese Schul- oder Jesuiten-Comödien gediehen bei uns die deutschen Volks-Schauspiele, da sie das Streben, die katholische Religion

aufrecht zu erhalten, und der durch Intoleranz erzeugte Religionshass nicht mehr auskommen ließen.

Ferdinand I. setzte (1528) die Todesstrafe auf das Führen sectischer verbotener Bücher, machte den Bücherdruck von behördlicher Bewilligung abhängig, verbannte die Landsfahrer, Singer und Reimsprecher („mancherlei leichtfertig Volk, die sich auf Singen und Sprüch geben und darin den geistlichen und weltlichen Stand verächtlich antasten“), jedoch ausgenommen diejenigen, welche Meister gesang singen (öster. Polizei-Ordnung v. 1552).

Jedoch erscheinen in Wiens Theatergeschichte des 16. Jahrhunderts neben lateinischen Comödien (z. B. außer den Jesuiten-Dramen seit 1554, 1571 *de resurrectione Domini*) auch deutsche Schauspiele, die sich unter dem toloranteren Maximilian II. zuerst aus den Schulen in das geschlossene Bürgertheater wagten. Unter den Religionswirren, dem Wassengekummel und Kriegszürstungen gegen die Türken nahm der Stadtrath die verschüchtert gewesenen Musen des Dramas, der Tonkunst und des Tanzes (unter dem Namen Springen damals bekannt) während der heftigsten Conflicte zwischen der katholischen und protestantischen Bevölkerung in Schutz, bis im J. 1604 das letzte Privattheater im Rathause statt hatte. In der Rathstube und, als diese für die Zahl der geladenen Zuschauer bald zu klein wurde, in dem 1562/3 neu gebauten Bürgerzeughause führten die Stipendiaten der Rosenburse, Spielmänner (Theaterunternehmer, auch Privatschenmeister genannt), Niederländer (Personen, die ein Theaterstück in plattdeutscher oder französischer Sprache aufführten und in Wien schon 1561 vorkommen) und andere Fremde, so wie Einheimische, dann die Schüler und Singerknaben von St. Stefan vor ausgewählter Gesellschaft und selbst in Gegenwart des Hofs Comödien, Tragödien, Sprünge u. a. auf, wie 1553 den Homulus, 1568 die deutsche Tragödie: „von den sechs Kempfern“ von Hans Sachs, 1568 die deutsche Comödie von der Geburt Christi, von Benedict Edelpöhl. Der Hans Sachs Wiens, der Schulmeister Wolfgang Schmälzel gab, um dem tollen Fastnachtstreiben entgegen zu wirken, mit seinen Schülern (1540—1551) jährlich eine „lehrreiche Comödie“ in deutscher Sprache vor dem Hofe und dem Volle, wie Neolaß, Judith, die Aussendung der Apostel, die Hochzeit zu Canaan, David und Goliath, der blindgeborene Sohn, Samuel und Saul u. a. (Schlager, Wiener Skizzen 1839 S. 203—230, 299—310, öster. Archiv 1835, S. 36).

Von einem deutschen Volkschauspiele in Mähren aus jener Zeit ist uns nichts bekannt und es dürfte, bei dem überwiegenden Vorherrschen der böhmischen Sprache und Literatur, kaum eine bedeutende Rolle gespielt haben. Ganz verdrängt scheint es jedoch, wenigstens in den größeren Städten Brünn, Olmütz, Iglau, Inaim, u. a. wo sich das deutsche Element behauptete, nicht gewesen zu sein. So enthalten z. B. die Stadtbücher der einst weit wichtigeren Stadt Inai im mannsfache Notizen, wie über das Bogenschießen der alten und neuen Schützen, über das erste Hacken- und Büchsenchießen, das Freischießen um einen Bock am jährlichen Kirchtag zu Wolframskirchen, über das Pierglöcklein u. a., so auch

über die Spielweise, über Adventfeste und Faschingsummumereien, über Comödien-Vorstellungen durch die beiden städtischen Schullehrer, über Vorstellungen religiöser Scenen durch Bilder und Figuren von reisenden Gelehrten und andern Festlichkeiten. (Boczel's Reisebericht für 1844, Ms.).

Eine Art Mysterium mag es gewesen sein, zu welchem sich das Volk in Iglau am Sonntage nach Fronleichnam 1513 vereinigte, welches aber so unglücklich endigte, daß eine schreckliche Feuersbrunst fast die ganze Stadt in Asche legte. (Böh. Mus. Zeitsch. 1828, Nov. S. 398, Dez. S. 482, Palacky's Gesch. von Böhmen II., 2. Th., S. 40.).

Passionspiele oder Charsfreitags-Processionen d. i. die von Bürgern und der Schuljugend in öffentlichem Umgange figürlich dargestellte Leidensgeschichte Jesu waren auch bei uns üblich. Sie wurden z. B. 1574 in Gegenwart des Bischofs zu Olmütz, (Olmützer Chronik, Ms.) und im 17. und 18. Jahrhunderte gewöhnlich zu Iglau (und wohl auch andernärts) vorgestellt, bis sie 1736 und bleibend 1759 untersagt worden sind. (Meine Gesch. v. Iglau S. 377; vergleiche Schlager, Wiener Skizzen 1836, S. 16—24).

Weniger gehören hieher die, schon im 14. Jahrhunderte in Böhmen und Mähren entstandenen und besonders im 16. Jahrhunderte in der Blüthe gewesenen Litteraten-Gesellschaften und die (zu Iglau, Trebitsch, Großmeseritsch, Pirnitz u. a. bestandenen) Genossenschaften der Meistersänger *) da dieselben, gefördert durch den religiösen Schwung, welchen die Religionsbewegungen den Gemüthern eingeprägt hatten, die Verherrlichung des Gottesdienstes, die Aufrechthaltung und Förderung des Gesanges, besonders des Kirchengesanges, die Verbreitung der Andacht und Menschenliebe vorzugsweise zur Absicht hatten. (Prochaska, Misc. d. böhm. u. mähr. Lit. I. 418—425; Rieger, Materialien zur Statistik Böhmens, 10. H. (1790) S. 172—184, 286—290; Jungmann S. 57; meine Gesch. von Iglau S. 13, 235—241; Wolny's Topogr. von Mähren).

In Schlesien waren deutsche Comödien — deren zuerst im J. 1522 erwähnt wird — ein sehr beliebtes Volksvergnügen. Ihr Stoff war mit wenigen Ausnahmen der Bibel entnommen. Die dramatischen Dichter gingen größtentheils aus der Mitte des Volkes hervor z. B. Hans Kurz, der Leinwandreißer, 1582, Adam Puschmann aus Görlitz, ein Schuster, später Gautor, bis 1600, Hans Sachsen's Schüler und Freund. Häufig führte man in Privathäusern theatrale Vorstellungen auf; zu feierlichen Schulacten gehörten regelmäßig Schauspiele, welche die Lehrer selbst schrieben. Doch zogen auch englische Comödianten damals in Schlesien herum. (Dessen Entwicklung, von Wuttke, Leipzig 1842, I. 231).

*) Nach Grimm (über den Meistergesang S. 128) blühte derselbe im 14. Jahrh. zu Mainz, Straßburg, Colmar, Frankfurt, Würzburg, Zwicau, Prag; im 15. zu Nürnberg, Augsburg; im 16. zu Regensburg, Ulm, München, in der Steiermark, Mähren, zu Breslau, Görlitz bis nach Danzig.

Markgraf Hans Georg feierte 1610 sein Beilager mit der Herzogin von Württemberg durch ein künstliches Feuerwerk, schöne Aufzüge, und sonst allerlei denkwürdige Inventionen, auch Ritterspiel u. dgl.; 1611 gab er dem Könige Mathias ein großes ritterliches Rennen nach dem Ringel und Quintanen. (Schiff, schles. Chronik II. Buch, S. 144).

Als im Laufe und besonders gegen den Ausgang des 16. Jahrhunderts die gelehrtten Spiele als academische und Schulcomödien förmlich ständig wurden, bildeten sich gewisse Gesellschaften oder, wie man sie in jener Zeit hieß, *Banden*, die sich zur gewerbsmäßigen Ausübung ihrer Kunst vereinigten und herum wanderten. Die frühesten nachweisbaren Spuren dieses eigentlichen Schauspielwesens stammen aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. (Aber schon in dem Entwurfe eines Sitten- und Lurusgesetzes für das deutsche Reich vom J. 1524 erscheint ein Artikel: von den Schauspielern. Buchholz, Ferdinand I., 2. Th., S. 41). Insbesondere waren die englischen Comödianten schon vor dem Jahre 1595 in Deutschland bekannt, in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts schon völlig eingebürgert.

Um erzherzoglichen Hof zu Graz gaben „engelländische Comödianten“ unter der Leitung J. Spencer's, der als Katholik sein Vaterland hatte meiden müssen und einer der berühmtesten Bandenführer wurde, schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts eine Reihe von Vorstellungen. (Hurter, Ferdinand II., 3. Th., S. 313), insbesondere täglich im Winter 1607/8 (eb. 4. Bd., S. 156).

Bei dem allgemeinen Landtage der böhm. öster. Länder zu Linz im J. 1614 führten welsche Comödianten eine schöne und ansehnliche Comödie auf. Außer diesen waren Ringelrennen, Tanz, Musik, Bankette, Jagd u. a. die gewöhnlichen Vergnügungen der Fürsten und des hohen Adels. (Archiv für öster. Gesch. Quellen 1850, S. 349—355).

In Wien erscheinen zuerst die Comödianten Barthelme Ibele 1615 und Heinrich Schmidt 1616 als deutsche Theaterunternehmer fremder Herkunft. (Schlaiger, Wiener Skizzen, 1839, S. 249—250).

Die früheste Spur wandernder Comödianten in Mähren fällt auf das Jahr 1617, kurz vor dem Ausbruche des dreißigjährigen Krieges. Es hat sich nämlich eine Recommendation des Erzherzogs und Breslauer Bischofs Carl (dd. Neisse den 18. März 1617) erhalten, in welcher er „engelländische Comödianten“ welche noch zu Lebzeiten seiner Mutter zu Graz ihre Comödien ganz ehrbar und züchtig, zu ihrer Allergnädigstem Gefallen und Vergnügen verrichtet und nun aus Polen, wo sie bei Ihrer königl. Würden einige Monate exhibirt hätten, mit königl. Recommendation und guten Zeugnissen angelkommen wären,“ dem Cardinale und Olmützer Bischofe von Dietrichstein zu dem Ende bestens empfiehlt, damit dieser ihnen erlaube, „in seinen Städten ihre Geschicklichkeit und *comicos actus* zu exerciren.“ (Im Olmützer erzbischöf. Archiv).

Es ist unentschieden, ob es National-Engländer waren, welche die Darstellungen in englischer Sprache gaben (?), oder Deutsche, welche beider Sprachen

mächtig und fähig waren, die englischen Originale ins Deutsche zu übersetzen, oder ob der Name der Comödianten bloss von den ins Deutsche übertragenen englischen Stücken hergeleitet wurde, oder ob es nur ein Modenamen war.

Dies ist jedoch gewiss, daß schon diese düstigen Vorläufer des englischen Drama (aus der Zeit vor Shakespeare), welche durch die erwähnten Comödianten nach Deutschland verpflanzt wurden, allem demjenigen, was das deutsche Theater bisher aus sich selbst hervorgebracht hatte, an eigentlicher künstlerischer Kraft, an Bühnenwirksamkeit und theatralischem Leben unendlich überlegen waren. Namentlich was den deutschen Stücken dieser Zeit durchgehends mangelt: Stärke der Leidenschaften, Mannigfaltigkeit der Charactere, Verständniß und glückliche Ausführung tragischer Situationen, überhaupt alles Ergreifende, Erschütternde, Grausenhafte ist in diesen englischen Stücken reichlich, vielleicht nur zu reichlich vorhanden — und eben dadurch sind sie von erheblichstem Einflusse auf unser eigenes Theater geworden. Freilich war derselbe von der Schattenseite dieser Stücke begleitet.

Die englischen Comödianten brachten die englischen Bühnenmanieren und altenglische Stoffe mit; die Figur des „Pickelhüring“ gehörte ihnen an. Shakespear'sche Stücke besaßen sie nicht. Nach dem Gebiete der Staatsaction erfuhr nun die Posse durch diese zur „Kurzweil“ berufenen Schauspieler besondere Förderung. Der Schallsnarr, der noch bei Hans Sachs in mannigfachen Charakteren erschien, nimmt mehr und mehr eine bestimmte Gestalt an, als Vöte, Knecht Rubin, als Eulenspiegel, Esop, Hans Wurst, Hans Hau u. s. w. Die vielfältige Menschendarstellung gewann hierbei nicht, so wenig wie durch die eingeleiteten Gesänge nach bekannten Tönen, Melodien, z. B. des englischen Roland, oder: „Apollo ging spazieren“ u. s. w. Im J. 1624 erschien schon eine ganze Sammlung englischer „Comedi- und Tragödie-Spiele, sampt dem Pickelhering,“ unter welchen z. B. „Titus Andronicus, Tragödie in sieben Acten“ in ganz Deutschland großen Beifall fand. Die blutige Roheit dieser Darstellung ist unsaglich, alle moralische Tendenz war aufgegeben; dem rohen Publikum durch Roheiten zu gefallen war die Aufgabe dieser Schauspielerbanden. Dabei wurde nicht wenig auf Illusion und Decoration gerechnet; so mußte z. B. das Kopfabschneiden durch angebrachte Blasen mit Blut natürlich gemacht werden; ein „Mordspectakel“ war bei jeder Staatsaction unerlässlich. Verwilirung und maslose Leidenschaft in poesiösester Sprache bildeten den Charakter dieser so genannten englischen Tragödien. Dabei tritt in sprachlicher Hinsicht schon jene elende Coquetterie mit den Fremden hervor, an deren Ausrottung wir nach 200 Jahren noch arbeiten.

Diese und andere Anregungen, welche das deutsche Theater von dem Muster des englischen in dieser Zeit etwa haben möchte, konnten jedoch für's Erste zu keiner Reise gelangen. Denn es bricht nun der dreißigjährige Krieg (1618—1648) herein, auf lange Zeit jeden Ueberraß volksthümlichen Lebens, volksthümlicher Bühne vernichtend. Wie die Wellen sich endlich wieder zu ver-

laufen aufzangen, ist die ganze Zeit, die ganze Welt eine andere geworden: die letzten Reste nationalen Lebens sind zerplatzt und es beginnt statt dessen jene höfisch gelehrte, fremdländische, antinationale Epoche, jene Epoche der Knechtschaft und der Selbsterneidigung, welche auch das deutsche Theater auf lange Zeit in ihre Bahnen zwingt.

Wenn vor dem das classische Alterthum durch seine Fülle lebensvoller, echt menschlicher Ideen befruchtend, die Abstraktionen der mittelalterlichen Welt verdrängend, gewirkt hatte, so erstarnte und verbärd nun dieser ursprünglich humanistische Trieb und in demselben Grade hörte das classische Alterthum auf, durch seinen Inhalt zu wirken: und nur die Form, die regelmäßige, elegante, aber auch die abstrakte, leb- und inhaltlose Form blieb übrig. Dieser wendeten die Gelehrten des 17. Jahrhundertes ihre ganze Thätigkeit, empfangend und wiedergebend zu; darum neben der Antike selbst, ja zum Theile noch höher als diese, schätzten sie diejenigen neueren Literaturen, welche diesen Durchgang durch die Form der Alten bereits gemacht hatten und stellen dieselbe, namentlich die holländische, ferner die italienische und schließlich und hauptsächlich die französische, als Muster und Vorbilder des deutschen Geschmackes, insbesondere der deutschen Dichtung auf.

Oriph († 1639), der Stifter dieser ganzen philologischen Schule, wurde durch seine Übersetzungen fremder Muster für das deutsche Drama maß- und mustergabend, durch die Antigone des Sophocles und die Trojaerinnen des Seneca leitete er die Nachbildung der antiken Tragödie, durch die italienische Daphne die höfischen Fest- und Singspiele ein. Seitdem er die classische Metrik, die Silbenmessung nach antikem Muster eingeführt und dadurch eine bestimmte, lehr- und lernbare, vorge schriebene Technik geschaffen hatte, wird die Poesie als etwas rein Formales, Conventionelles, Neuerliches betrachtet; nicht mehr der lebendige Inhalt, die Macht der Empfindung, die Wahrheit des innerlich Erlebten soll den Dichter machen, sondern es genügt schon der wohlgemeinsene Vers, die erlebte nach antiken Mustern dastehende Phraseologie, die glatte, zierliche, gelehrt Form.

Gryphius († 1664) ahmte in einer gewissen Fertigkeit der dramatischen Technik, in einer gewissen Kunst in der Anordnung des Stoffes, in der Art von Instinct für einzelne dramatische Situationen und Conflicten, hauptsächlich aber in einer gewissen gelehrt Fülle und pathetischen Eleganz der Sprache, welche sich besonders in den Chören, einem sehr wichtigen Bestandtheile der damaligen Tragödie, entfaltete, den Holländern glücklich nach. Allein was eigentlich den Dramatiker macht, die Kraft der Charakteristik, die Gewalt der Leidenschaft in ihrem unmittelbarsten, glücklichsten Ausdrucke, daran fehlt es ihm gänzlich; seine Figuren, Troz des glänzenden Pompes der Rede, mit welchem er sie ausstattet, Troz dieser überschwenglichen, bauschigen Rhetorik, mit der er uns ihre Leiden und Leidenschaften auseinander zu sehen sucht, sind sie dennoch des Lebens baar und vermögen kein wirkliches Interesse zu erregen. Doch bricht noch mitten durch den gelehrt Pomp, die Unwahrheit seiner Sprache, die Leblosigkeit seiner Charac-

tere nicht selten sogar eine gewisse Naivität, eine gewisse ursprüngliche Frische des Wesens hervor, zumal in seinen Comödien.

Dagegen ist der Name Lohenstein's († 1683) für den Schwulst, die Ueberfülle von Bildern, das carrikirte Pathos wahhaft typisch geworden; von seinen italienischen Mustern, namentlich von Marino, dessen unwahre, überschwengliche Ausdrucksweise dazumal alle übrigen Literaturen, mehr oder weniger, angestellt hatte, stammen jene schielenden Gleichnisse, jene spitzfindigen Aniihesen, jene schreienden, bunten Farben, jene Gedunsenheit der Gedanken, wie der Sprache. Diesem Schwulst zur Seite geht in den Tragödien des bescheidenen, friedlichen Lohenstein ein unglaublicher, merkwürdiger Blutdurft; er schwelgt ordentlich im Blut und Mord und allen schauplätzlichen Verbrechen. So war das gelehrt Drama beschaffen.

Diese Dichter, bei denen die Form den Inhalt bereits völlig verschlungen hatte und die man nicht würdigen, ja nicht einmal verstehen konnte, ohne eine Masse gelehrter, künstlicher Voraussetzungen, mussten sich ihr Publikum anderwärts als bei dem Volle suchen. Sie wandten sich den Hößen zu.

Wie diese das Drama in Unnatur, Pomp und Schwulst erhielten, so bildete es sich bei den Hößen hauptsächlich in drei Formen zum höfischen Drama aus. Es entstanden nämlich erstens das allegorische Festspiel, voll maskirter politisch-historischer Beziehungen und Servilität, dem politisch galanten Romane dieser Epoche entsprechend, zweitens das Schäferspiel, eine neue Erfindung gerade während den Greueln des dreißigjährigen Krieges, welche wegen des Gegensatzes der Naivität, des unschuldvollen, natürlichen Wesens dieser Schäfer- und Schäferinnen zum Hofleben sehr ansprach, drittens die Opern (die erste deutsche, Daphne von Opiz, wurde 1627 in Dresden aufgeführt), die Wirthschaften oder Hofmaskeraden, bei denen in der Regel der fürstliche Wirth selbst nebst seiner Gemalin sich als Schenkwirthe, als Brautältern einer Bauernhochzeit oder dgl. verkleideten, die Hofleute aber Wirthshausgäste, Bauern und Aehnliches darstellten und in dieser Gestalt vom fürstlichen Paare bewirthet wurden, — also ein scheinbares Heraustreten aus den Schranken des Hoflebens — endlich das, seit dem dreißigjährigen Kriege in Deutschland einheimische Ballett.

In diese Kreise also zerfiel die kamalige dramatische Welt. Die Geistlichen hatten ihre Mysterien und Schulstücke, die Gelehrten ihre gelehrtten Dramen, die Höfe und reichen Handelsstädte ihre Opern, ihre Maskeraden und Balletts: was hatte aber das neugierige und schauplätzliche Volk, die eigentliche große Masse?

Da dieses nicht fähig war, sich eine eigene Bühne zu schaffen, folgte es dem allgemeinen Zuge des Lebens an den Hößen, welche die Säze fürstlicher Macht und fürstlichen Glanzes, zugleich die allgemeinen Ziele alles Drängens und Treibens, die wahren Brenn- und Mittelpunkte aller Cultur, aller Bildung, aller künstlerischer Bestrebungen geworden waren.

Bergessend jene einfachen, jene ungeschickten, aber lebenswahren, aber volks-

thümlichen Gebilde, mit denen ehemals Hans Sachs seine Zeitgenossen belustigt hatte, wurde die große Masse des Volkes, unsäglich sich eine eigene Bühne zu schaffen, gleichfalls lustern nach dem Schwulste der Tragödien, nach dem Prunk der großartiger Festspiele, nach der üppigen Pracht der Opern und Ballette und dem ganzen übrigen Spektakel, der damals bereits die Höfe der Fürsten, die Städte der Bürger erfüllte.

Und so ist in der That die Volksbühne des 17., bis in die Mitte des 18. Jahrhundertes, nichts Anderes, als die carrikirte, gleichsam die ins Grobe übersezte höfisch gelehrt Bühne: ein Wechselbalg möchte man sagen, eine phantastische Uniform, zusammengesetzt aus den Trümmern ehemaliger hochtrabender Tragödien, prächtiger Opern, glänzender Ballette, einer Armensuppe, zusammengebraut aus dem Abfall fürstlicher Tafeln, den Ueberresten vornehmer Vergnügungen: eine Hütte statt der goldverzierten Bühne, ein Stall statt eines Opernhauses, Goldpapier statt echter Tressen, kreischende Trunkenbolde statt künstlerischer Sänger, ja Puppen endlich und hölzerne Maschinen statt lebendiger Darsteller: aber immer doch in beiden derselbe Inhalt — oder richtiger, dieselbe Inhaltlosigkeit!

Allein! wenn auch nicht eine eigene dramatische Gattung, so schuf sich die große Masse eine eigene dramatische Figur, die komische Figur des deutschen Theaters, den Hanswurst. Einer Staatsverfassung, einer Bildung, einer Literatur gegenüber, an der das Volk keinen Anteil hat, die nicht sein eigen ist, die es nicht kennt, nicht innerlich besitzt, rettete es sein Bewußtsein in die Maske des Narren, in welcher dasselbe überall dabei sein wollte, in dessen spaßhaftesten Einfällen, Brutalitäten und Tölpelheiten es überall gleichsam seine Faust in der Tasche mache, gegen die fremde gelehrt Bildung, die unnatürlich höfische Sitte, die gesellschaftliche Verschrobenheit des gesammten geselligen Lebens Protest einzulegen, und sollte es nur durch ein Schimpfwort, eine Unplattei, eine Zote sein, die es, voll komischen Uebermuths, hineinwarf in den Pomp der Tragödie, die zierlich gebrechselten Nebensarten des höfischen Spieles, sogar in die Cadenzien und Triller der Oper.

Diese komische Figur, schon in den ältesten geistlichen Spielen, in den Mysterien selbst bemerkbar, in Deutschland schon und zuerst von Luther (der gegen sie eiferte) mit dem Namen des Hanswursts bezeichnet (1541), erhielt seinen Namen durchgängig von irgend einer nationalen Speise, einem Lieblingsgerichte des gemeinen Volkes. So haben die Italiener ihren Signor Macaroni, die Engländer ihren Jack Pudding, die Franzosen ihren Jean Potage, die Deutschen neben dem Hanswurst, einen Hans Widelhäring (auch von den Holländern so genannt), Hans Knapfkäse u. s. w. Es ist also das allgemeinste, das ursprüngliche, erbste, realste Bewußtsein, das sich in diesen Figuren verkörperl: ein Bewußtsein, so allgemein, so ursprünglich, zugleich so roh, wie der Trieb der Nahrung, die Lust an jenen derben, volksthümlichen Speisen, deren Namen sie führen. —

Der Conflict nun dieses allgemeinsten, unmittelbarsten Bewußtseins, im Gegensatz zu den fremden, unverstandenen Elementen eines complicirteren Zustandes, einer ausschließlichen, feineren Bildung, ist die wahre Quelle, ihn durch fröhliches Gelächter zu lösen, sich durch Spott- und Witzworte an ihm gleichsam zu rächen, der Zweck und die Aufgabe dieser komischen Figuren.

Aus der Combination dieser beiden an sich so widersprechenden Elementen nun, dem volksthümlichen Bewußtsein in Form der abstracten komischen Figuren und der Nachlässigung der höfischen Spiele, speciell jener großen historisch politischen Allegorien, und Feststücke, so wie jener stelzfüßigen, blutdürstigen gelehrten Tragödien, von denen früher die Rede gewesen, entstand jene barocke, zwitterhafte Gattung, in deren colossaler Formlosigkeit, wie in einem verzehrenden, wogenden Strudel, alle übrigen Gattungen sich auflösen, die wir aber zugleich, insofern nämlich in diesem Zeitalter von einer Volksbühne überhaupt gesprochen werden kann, in der That als das wahrschafte Volkschauspiel, das eigentliche populäre Drama dieser Epoche zu betrachten haben. Es sind dies die sogenannten *Haupt- und Staatsactionen*: eine Gattung, von der bis auf die heutige Stunde viel die Rede zu sein pflegt, sogar deren Name zum Sprichwort geworden ist — und über die es doch bis vor kürzester Frist, schwer, wenn nicht gar unmöglich hielt, ein zuverlässiges, auf eigene Kenntniß gegründetes Urtheil zu fällen.

Die Haupt- und Staatsactionen nämlich, um dies gleich voraus zu schicken, sind niemals zu der Ehre eines eigentlichen literarischen Daseins gelangt; die Literatur, in ihrer gelehrten Abgeschlossenheit, hielt sich viel zu vornehm, diesen entarteten, mißgestalteten Kindern des Volks, diesen Wechselbälgen der Kunst, Eintritt in ihre geheiligten Grenzen zu verstellen. Eigenthum Einzelner fahrender Truppen, von Mund zu Mund forterbend, in ewig wechselnder, flüssiger Gestalt, sind sie vermutlich nur dem geringsten Theile nach aufgeschrieben, niemals aber in Druck gegeben worden; das Publikum, für das sie bestimmt waren, las nicht, es schaute nur. Die Haupt- und Staatsactionen sind (nach Brüg) keineswegs Uebersezungen oder Nachahmungen aus dem Spanischen, vielmehr das popularisirte (eigentlich verpöbelte), insbesondere durch Aufnahme und bevorzugte Ausbildung des komischen Elementes, dem Volke angenäherte politisch geleherte Drama des 17. Jahrhundertes, das Drama des Gryphius und Lohenstein, aus denen sie sich naturgemäß und in nachweisbaren Stufen entwickelt, ursprünglich auf deutschem Boden entstanden.

Das erste Erforderniß einer Staatsaction war, daß die darin auftretenden Personen alle vom ersten Rang, Kaiser, Könige und Fürsten, zum Wenigsten berühmte Helden, Tyrannen oder dergleichen, ja wenn gar nichts verfing, so doch zum Allermindesten berühmte Verbrecher, auf jeden Fall also bestinguirte, denkwürdige Personen waren. Das ganze Streben stieg in diesen Stücken aufwärts, in die Höhe, in die glänzenden Regionen der Höhe, des Glanzes und des Ruhmes. Es war, als ob das Volk, ausgeschlossen im Uebrigen von aller

Gemeinschaft mit den Großen der Erde, dieselben zum Wenigsten auf den Brettern hätte erblicken wollen; wenigstens von der Bühne her sollte diese blendende Welt des Hoflebens, die in der Wirklichkeit so eng abgegrenzt war, sich seinen uengierigen Blicken erschließen; hier wenigstens, wenn irgend anders, wollte man sehen, wie Könige und Kaiser mit einander verkehrten, wie Throne aufgebaut und gestürzt, Reiche gegründet werden und zerfallen; das Gewebe politischer Begebenheiten, in das sonst kein kleinstes Blick verstattet war, sollte sich hier wenigstens in einem Spiegelbilde enthüllen, sei es auch in einem verzerrten.

Das zweite Erforderniß war der Hanswurst. Auch er durfte in keinem dieser Stücke fehlen. Vielmehr er ist der eigentliche Held derselben, ein König ohne Krone, ein Großerer mit keinem andern Schwert, als mit dem Fuchsschwanz und der Pritsche — und doch ohne ihn, ohne seine Späße, seine Schwänke, was wär' es gewesen mit den Andern, den sogenannten, angeblichen Helden des Stücks! Hanswurst und König, tragisches Pathos und gemeinste Kneipenwitzé wirbeln in diesen Stücken bunt durcheinander; ja wir dürfen annehmen, daß eben dieser rasche Wechsel der Situationen, dieser grelle Contrast der Farben, dies fortwährende gegenseitige Aufheben der beiden widersprechenden Elemente einen Hauptreiz dieser Gattung, ihre eigentliche fesselnde Macht gebildet haben. Die Handlung selbst betreffend, so mußte dieselbe allemal eine große, ernste, heldenmäßige sein. Sie bestand durchgängig aus zwei Theilen: der eigentlichen Handlung, der wahren dramatischen Fabel des Stücks — und einer decorativen Beigabe, einem Nach- oder Zwischenspiel, in welchem allerhand opern- und ballett-artige Zuthaten: allegorische Figuren, langgeschöckelte Arien, künstlich geordnete Chöre, Tänze und Festzüge, Illuminationen, Feuerwerke u. dgl. m., in erwünschter Mannigfaltigkeit zusammengestellt wurden: so daß also jene Vermischung sämmtlicher dramatischer Gattungen, deren ich früher, als einer Eigenthümlichkeit der Staatsactionen, gedacht, sich sogar auch äußerlich erfüllte und das bekannte horazische Desinit in piscem hier, in dieser aberwitzigen Missgeburt von Trauerspiel und Posse, Ballett und Oper, sogar noch überboten ward.

Die Stoffe waren theils den mehr erwähnten höfischen Romanen und Liebesgeschichten, theils der wirklichen Historie entlehnt, sowohl der antiken als der modernen, der fremden nicht weniger als der einheimischen.

Endlich um auch die Sprache der Haupt- und Staatsactionen nicht unberührt zu lassen, so zeigten sich auch in dieser die zwiespältigen Elemente ihres Ursprungs. Auf der einen Seite, in den komischen Scenen des Hanswurst, welche dem bei Weitem größeren Theile nach improvisirt wurden, die alleräußerste Trivialität, die allergemeinste, gröbste, ja schmäzigste Natur; auf der andern, in den ernsthaften Partien des Stücks, den Reden der Helden und Könige, der Prinzen und Prinzessinnen, der allerungeheuerste Schwulst und Pomp, die gezierteste Schönrednerei, der geblümteste Unsinn. Alle diese Helden waren bei Lohenstein und seinen Freunden in die Schule gegangen; die unnatürlichsten Bilder,

die frostigsten Allegorien, die halbbrechendsten Metaphern waren, so zu sagen ihr tägliches Brod, ihre gewöhnliche bürgerliche Nahrung.

Sehr begreiflich stand es mit den Charakteren, den Situationen, der gesammten dramatischen Anordnung um nichts besser. Auch hier war von der Einfachheit der Natur, dem senschen Schmuck der Wahrheit keine Rede; auch hier waren die stärksten Effecte die liebsten, die crassesten, unwahrscheinlichsten Situationen, die handgreiflichsten Uebertreibungen am Willkommensten. Das Publikum, das diese Stücke besuchte, brachte dicke Nerven mit; sie wollten nicht leise gesigelt, derb gestriegelt werden sie sein; mit Deckfarben mußte malen, in gewaltigen, derben Strichen, wer ihren Beifall erlangen wollte.

Wiewohl die Wahrheit zu sagen, so beschränkten die Haupt- und Staatsactionen sich keineswegs auf dies niedrigste, gewöhnlichste Publikum allein. Wie schon der Hanswurst Zutritt gefunden zu den Höfen der Fürsten, in die Lustbarkeiten und Festversammlungen der Großen, so folgte ihm bald auch die Haupt- und Staatsaction selbst, die höfischen Spiele wurden immer plebejer, die Tragödie immer überschwenglicher, zugleich vermischte sie sich immer mehr mit barocken, possehaften Elementen: bis endlich, ungefähr seit dem zweiten Decennium des vorigen Jahrhunderts, die Haupt- und Staatsaction, vom König bis zum Bauer, alle Stände sich unterweisen, alle andern theatralischen Gattungen vertrieben hatte, mit alleiniger Ausnahme der Oper. Da das gemeine komische Element gewann endlich dermaßen die Ueberhand, daß es den gesammten übrigen Inhalt der Stücke beherrschte und verdrängte. Hanswurst, nicht zufrieden mehr, blos der Schatten des Helden, sein umgekehrtes Spiegelbild zu sein, schwang sich zum unmittelbaren, eigentlichen Helden des Stücks selbst empor; auf seine Schultern (und an Schläge gewöhnt waren sie) wurden jene gewaltigen Ereignisse, jene grausigen Schicksale, jene Schlachten und Kriege gepackt, welche sich bis dahin um den Tyrannenagenten oder Heldenjäger gruppiert hatten. Hanswurst wurde jetzt selbst Kaiser, König, Eroberer, Tyrann, Felsenherr, Liebhaber u. s. w., die Haupt- und Staatsaction sank noch eine Stufe tiefer: sie wurde zur bloßen Hanswurstcomödie.

Dahin also war es schließlich mit dem deutschen Theater gekommen, dies die Frucht all jener Studien und Nachahmungen, jener Theorien und Systeme: die ganze Bühne hatte sich aufgelöst in Ein wüstes, fermloses Chaos, eine trübe, fernlose Flut, aus welcher man nichts mehr vernahm, als die Triller der Sänger, das Stampfen und Knirschen der Helden- und Tyrannenspieler, die pöbelhaften Wiße des Hanswurst.

Und doch wäre dies Bild von der Auflösung unserer Bühne, wie dieselbe zu Anfang des 18. Jahrhunderts stand, nur sehr unvollständig, wenn wir dabei den Zustand des damaligen Schauspielwesens, in welchem diese Zerrüttung und Auflösung der dramatischen Literatur sich praktisch wiederholt, außer Acht lassen wollten.

Der dreißigjährige Krieg, mit der allgemeinen Verarmung, dem Schrecken

und Elend, das er in Deutschland verbreitete, hatte, wie bereits früher bemerkt wurde, auch jenen fahrenden Schauspielern, jenen wandernden Truppen, die seit Anfang des laufenden, vielleicht schon seit Ende des 16. Jahrhunderts in Deutschland aufgetreten waren, ein so rasches wie klägliches Ende bereitet. Allenfalls nur die Höfe der Fürsten, mitten in dem allgemeinen Elend, mochten noch Zeit, Geld und Stimmung finden, sich an ausländischen Sängern und Tänzern zu ergötzen. Städte und Landschaften, Bürger und Bauern dagegen waren alle viel zu erschöpft, viel zu ausgesogen, viel zu bedrängt von der unmittelbaren Noth des Tages, als daß die wandernde Muse bei ihnen auf Belohnung und Beifall hätte rechnen dürfen. — Daher erst mit dem Schlus dieses Krieges, erst seit Mitte des Jahrhunderts, tauchen neue Gesellschaften empor: Gesellschaften ohne Zweifel von sehr vagabondirendem, sehr abenteuerlichem Charakter, wie zum Theil schon die seltsam bedeutungsvollen Namen ihrer Principale vermuthen lassen. (Gervinus II. 358—386, 478—480, III. 73—120, 417—484; Schlager, Wiener Skizzen, 1839, S. 326—335, 364—370; Carl XII. vor Friedrichshall, herausgegeben von Lindner, Dessau 1845 (mit einer Einleitung S. 5—81); Prus S. 168—222, Devrient u. a.).

Versuchen wir nun, diese allgemeine geschichtliche Uebersicht des Theaterwesens im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts speciell auf Mähren und Schlesien zu beziehen, so findeu wir hier nur einige Gattungen des damaligen Drama's der Schaulust vorgeführt. Es fehlte hier an einer Hofhaltung, die Reisen der Landesfürsten waren höchst selte geworden (die Hauptstadt Brünn sah von Mathias (1608) bis M. Theresia (1748) fast durch anderthalb Jahrhunderte keinen), der schreckliche dreißigjährige Krieg, religiöse Unzulänglichkeit und die wiederholten verheerenden Einfälle der Ungarn, Türken und Tataren (1605, 1623, 1645, 1663, 1679—1709) zerstörten den Wohlstand des Landes, verdrängten alles nationale Leben, verwilderten die Menschen.

Nur der mächtige Hochadel und die reichen Klöster erhielten und förderten die Kunst, sowohl die bildende, in Bauten und Gemälden, als auch die dramatische, für welche sich die Lichtenstein, Dietrichstein, Rottal, Althan, Magni, Questenberg, Podstáky, der Olmúcher und Breslauer Bischof u. a. in ihren Prachtschlössern eigene Theater schufen, welche jedoch auf die große Masse nicht einwirkten und mehr für die beliebtere Oper berechnet waren. Von einem gelehrten deutschen Drama ist kaum eine Spur. Die schon erwähnten jährlichen Schulcomödien, welche sich, wie gesagt, bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts erhielten, waren selten und dem Volke weniger zugänglich. So blieb für dieses nur die Volkscomödie, dargestellt von wandernden Schauspieler-Gesellschaften, welche mit ihrem Thespiskarren durch Deutschland und die benachbarten Länder zogen und in ihren Haupt- und Staatsactionen gewisse Erscheinungen der Gegenwart abspielten. Besondere Ereignisse gaben, obwohl nicht häufig, in dieser höchst ge-

drückten Zeit, Anlaß zu Festlichkeiten, in welchen die Geistlichkeit die Mysterien, der Adel die Spiele des Hofs nachahmte.

So führten z. B. die Prämonstratenser zu Obrowitz bei Brünn zur Feier der Thronbesteigung Kaiser Leopold I. am 14. Juli 1658 das Festspiel (dialogum super canticum) *Benedicite* in Gegenwart aller Grossen des Landes und vieler Tausende Zuseher durch Studierende vor den Kirchenthoren auf. In einem Prologue und 25 Introductionen priesen Genien, die Elemente, Engel, Wässer, Sterne, Regen, Winde, Feuer, Kälte und Hitze, Eis, Schnee, Tag und Nächte, Licht, Finsterniß, Ohrfeige, Wolken, die Erde, Berge, Quellen, Vögel, Thiere, der Patriarch Jakob, die drei Knaben in den Flammen, Geister, Priester u. s. w. Gottes Macht und Herrlichkeit. Man zweifelte, die Nachwelt werde an die Wunder dieser selten gesehnen öffentlichen Feierlichkeit, an die Dauer durch Stunden die kunstvolle Musik, den Klang der Trompeten, Pauken und Explosionen, die hohen und pomphaften scenischen Theater und verschiedenen Veränderungen, die Berge, Meere, die grossen Fische, die gewaffneten Reiter und Helden, welche glänzend und geordnet über das Theater ritten, die Triumphe und Applause der in den Höhen wandelnden Planeten u. s. w. glauben. (Obrowitzer Annalen 1660 Ms., Fol. 277—281).

Auch der Graf Rottal feierte dieses Ereigniß mit grossen Gelagen, Musik, anständigen Scherspielen, herrlichen Freudenfeuern, der Begnadigung von 13 Verbrechern, worunter 3 todeswürdige, u. s. w. in seinem neu erbauten Schloß Holleschan (eb. Fol. 280).

Als die polnische Königswitwe Eleonora, eine Schwester Kaiser Leopolds, einige Monate zu Brünn verweilte (1675/6), gaben die Jesuiten eine Komödie und die Prämonstratenser in Obrowitz veranstalteten eine große Tragödie, Christi Leiden, mit einem Prologue, 2 Introductionen, 12 Vorstellungen und einem Epiloge; die Aufführung unterblieb jedoch wegen der Abreise der Königin. (Obrowitzer Annalen, Ms.).

Beliebt waren in jener Zeit auch festliche Bauern-Hochzeiten, wie sie im Fasching 1665 der mährische Landeshauptmann Fürst Dietrichstein mit 60 Personen aus den höheren Standen in Brünn vorstellt. (St. Thomaser Annalen, Ms.), dann die Hanaken-Hochzeiten und Hanaken-Opern, deren wir später erwähnen werden.

Den Glanzpunkt solcher Schauspiele erreichte wohl der große Ball mit prächtigen Charakter- und National-Masken, welchen Kaiser Leopold I. 1698 dem russischen Czaar Peter im Gartenzaale der Favorite zu Wien gab, wobei, ungeachtet des freien, abgeschlossenen, spanischen Ceremoniels der damaligen Zeit, der Kaiser und die Kaiserin den Wirth und die Wirthin, der Czaar aber einen friessländischen Bauer vorzustellen nicht verschmähten. (Hormayr, Geschichte von Wien, 4. B. S. 231, österr. Lit. Bl. 1837).

Als eine vordem nie gesehene und nie gehörte Vorstellung wurden die Tableaux durch lebende Personen gepräsentiert, welche zuerst in Wien 1632

Wiener Kaufleute und Niederländer Maler, zusammen 22 Personen, in verschiedenen Historien bei Hof darstellten (böh. Mus. Zeitsch. 1829, II. 271).

Wenden wir uns nun zu den wandernden Schauspieler-Gesellschaften, welche mehr Stoff zu Betrachtungen liefern.

Mit denselben beginnt schon vor, mehr aber zu Ende des dreißigjährigen Krieges in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die zweite Periode unseres vaterländischen Theaters.

Der leichteren Uebersicht wegen lassen wir

- I. die Geschichte des Brünner Theaters,
- II. die Geschichte des Theaters der Städte Olmütz, Iglau, Znaim, Troppau und Teschen, wo sich bleibende Theater bildeten, mit Rücksicht auf die Wanderungen der Gesellschaften im Lande, folgen und fügen
- III. Notizen über die Theater des Adels in Mähren hinzufügen.

Erste Abtheilung.

Die Geschichte des Brünner Theaters.

Die Geschichte des Theaters von Brünn, als der ersten Hauptstadt, des Sammelplatzes der Landesbehörden und des Adels, so wie des vermöglicheren Bürgerstandes im Lande, lässt sich mit weit genauerer und schärferer Bezeichnung der verschiedenen Epochen und Charaktere darstellen.

Es dünkt uns am Entsprechendsten, nach der Geschichte der Schuldramen, als der ersten Periode, folgende Zeitabschnitte zu wählen:

- 2te Periode: Des Hanswurstes Herrschaft, bis in das vierte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts;
- 3te Periode: Das Vorherrschen der italienischen Oper und Comödie, bis in die 1760er Jahre;
- 4te Periode: Das Aufkommen des deutschen Schauspiels, bleibender Theater-Gesellschaften, bis in die 1790er Jahre;
- 5te Periode: Die Ausbildung des deutschen Schauspiels und der deutschen Oper.

S zweite Periode der Geschichte des Brünner Theaters.

Des Hanswurstes Herrschaft.

Wir sind wandernden Schauspieler-Gesellschaften schon vor dem dreißigjährigen Kriege (1619—1648) in Mähren und Schlesien begegnet. Während dessen Dauer finden wir keine da. Erst nach dessen Ende erscheinen sie wieder.

Bei der Einführung einer Tranksteuer in Mähren (1659) wurden auch „die Gaulker, Seiltänzer, Oculisten, Triäder, Zähnbrecher, Comödianten, Glückshafner, ein jeder von 1—5 Gulden, und von einem jeden bei sich habenden Pferde mit 45 Kr.“ jährlich in das Steuer-Mitleiden von den Ständen gezogen. (Landtagsschluß vom 27. März 1659).

Die Comödianten, welche sich nicht in der besten Gesellschaft zusammen gezeigt finden — ein Zeichen ihrer damaligen Stellung in der Welt! konnten daher keine seltene Erscheinung in Mähren sein.

Auch das s. Patent in Böhmen vom 22. Oktober 1654 (in Weingarten's vollständigem Auszug der neuen Landesordnung, Prag 1686, S. 358) wegen Heiligung der Festage spricht von „allerhand umschweifern, abentheuerlichen Schauspielern, Zähnbrechern und dergleichen Leuten, welche ihre Händel, es sei auf offenen Plätzen oder in Häusern, an solchen Tagen durchaus nicht treiben sollen.“

Auch die schlesische Universal-Accise-Ordnung vom 11. Mai 1707 besteuerte die Comödianten, wie die Glückshafner, Oculisten und Bruchschneider.

Im Jahre 1670 berichtete der Brünner Magistrat, daß zuweilen Comödianten, Schauspieler und Glückshafner oder Töpfer Brünn zu besuchen pflegten und er ihnen zur Ausübung von jeher die Bewilligung gegeben habe.

Im Jahre 1669 am 29. November baten die anwesenden fremden Comödianten um die Erlaubnis, „daß sie in der angehenden Adventszeit, wenigstens in der ersten Woche, und zwar geistliche Comödien agiren mögen.“ Sie erhielten auch die Bewilligung und zwar in folgender Art: „Wird ihnen zwar verwilligt, jedoch, daß sie nichts, was wider gute Sitten oder modestiam der Adventszeit produciren, sondern in terminis der geistlichen materisse bleiben sollen. Das Nachspiel mit dem Pickelhäring wird aber aufzuheben sein, es sei denn, daß auf etwas modestes zur geistlichen Ergözung durch züchtige Repräsentirung der Personen vorgebracht werden könnte. (Patriot. Tagblatt 1801, S. 271).

Der Schauplatz dieser theatralischen Vorstellungen war das Tafers-Gebäude auf dem Krautmarkt (das jetzige Theatergebäude), welches die Stadt am 1. August 1600 von Karl von Lichtenstein um 1000 Goldgulden erkaufte und rücksichtlich dessen sie sowohl im alten als neuen Grundbuche von 1777 als Eigentümer ausgezeichnet ist.

Als aber im Jahre 1693 das Schauspielhaus abbrannte, wurde in dem von der Stadt gekauften Graf Salm'schen Hause gegenüber den Dominikanern oder in der ständischen Reitschule bei dem Brünner Thore (dem jetzigen protestantischen Bethaus) gespielt.

Vom 18. Jahrhunderte an (bis wohin die Gubernialacten reichen) verbreitet sich schon mehr Licht über das Treiben dieser wandernden Truppen; bis dahin geht die ununterbrochene Reihe der Theater-Unternehmer fort.

Die Hauptpersonen dieser wandernden, oft schnell vorüberziehenden Erschei-

nungen sollen uns die Hauptpunkte liefern, um welche sich die ephemeren, wie Gruppen, bilden.

Auf dieser Schau begegnen wir zuerst dem Heinrich Rabemin, Principal des hochdeutscher Comödianten, welcher im ersten Viertel des 18. Jahrhundertes zweimal vor dem 3. 1705, im 3. 1705, 1716, 1723) mit seiner Compagnie comische Actionen öfter in Brünn producirt und abwechselnd in Pressburg während der Krönung, in Prag (1717), Breslau (1723) spielte.

Außer ihm sah Brünn jedoch noch manche, mitunter der berühmtesten Schauspieler ihrer Zeit.

Johann Joseph Blümel, Principal deutscher Comödianten, welcher sich schon in Wien, Graz, Klagenfurt und Brünn producirt hatte, erhielt die Bewilligung, mit seiner Compagnie von 9 Personen deutsche Comödien und Tragödien während der Faschingszeit 1705 geben zu dürfen.

Dem „an allen Hößen bekannten“ italienischen Harlekin Sebastian Descio (Sebastian Scio 1690 in Berlin, 1705 in Wien — Schlager S. 261) wurde erlaubt, mit seiner italienischen Compagnie deutsche und italienische Comödien während der Fastnachtszeit 1705 zu geben.

Es war dies eine neue Erscheinung in Brünn, denn selbst in Wien kommen erst im J. 1696 die eigentliche italienische Oper und das recitirende italienische Schauspiel auf dem öffentlichen Theater vor.

Der so glückliche Darsteller des groteskcomischen und lustigen Characters des Hanswursts, Joseph Anton Straniak, geboren zu Schweidnitz in Schlesien zwischen 1670—1680, Gründer des Wiener deutschen Theaters, verschwand gewiß nicht spurlos auf der Brünner Bühne.

So blühend und glänzend auch der Zustand des italienischen Theaters zu jener Zeit in Wien war, so traurig war jener des deutschen Schauspiels. Wandernde Comödianten-Truppen gaben auf den Straßen, in Häuserhöfen und hölzernen Buden daselbst zeitweise Vorstellungen. Sie führten theils sogenannte Haupt- und Staatsactionen, theils Possenspiele auf, bei welchen immer ein Schalksnarr, Pickelharing oder Riepel genannt, die Hauptrolle machte.

Die Schauspielkunst lag noch immer gefestt barnieder, und es war Leipzig und dem Magister Belthen (Beltheim) aus Halle vorbehalten zuerst in Deutschland den mimischen Kunstberuf als selbstständiges Ziel zu Ehren zu bringen. Seitdem dieser talentvolle Mann 1663 in Leipzig zuerst den „Polyeuct“ von Corr-Martens, nach Corneille, mit einer Gesellschaft Studenten dargestellt, dann an der Spize der sogenannten „berühmten Bande“ in Sachsen Ruhm und Geld erworben — er gab schon jährliche Gehalte, — kam mit dem Namen Starke, Dorsch, Riese, Paceli die Kunst des Schauspielers an sich zuerst in Betracht, und 1670 finden wir in Dresden eine Anzahl von Hofcomödianten, welche 1685 das erste deutsche Hoftheater bildeten, mit 150 Gulden bis 200 Thlr. Gehalt fest angestellt. Neben Corneille's rednerischem Schmuck galt nun Molière's wirkliche Menschendarstellung hoch, und Belthen, der überall in Deutschland mit

diesen neuen Elementen Epoche mache, besaß 1690 in Torgau und Hamburg ein Repertoire, in dem Moliere, Calderon, Corneille und Stücke, welche wir noch heute sehen, die Hauptrolle spielten. Der „Eid,” „Das Leben ein Traum,” ein „Wallenstein,” „Don Juan,” „Der Misanthrop” und der „Etourdi“ Molière's waren hier an der Tagesordnung. Welthen war der Erfinder der Improvisation des Courtisan, und scheint auch zuerst Frauen auf die Bühne gebracht zu haben, an die Stelle der Knaben, was jedoch selbst im Singspiel für kühne Neuerung galt. Vielleicht war dies eben ein Hauptreiz seiner Gesellschaft. Welthen, der Vorkämpfer der mimischen Kunst, endete 1692 in Hamburg, wo er, nachdem die dresdener Hofcomödianten nach dem Tode Johann Georg's III. entlassen waren, vergeblich gegen den neuen Reiz der Oper ankämpfte, und in diesem Streit unter dem Aufgebot aller Mittel der Uebertreibung in Haupt- und Staatsaktionen dennoch unterlag.

Aus Welthen's Truppe sind alle folgenden Truppen Deutschlands hervorgegangen.

Das Bedürfniß nach Stabilität begann gefühlt zu werden, um einen anständigeren Schauspielplatz und einen Stützpunkt für den bessern Geschmack zu gewinnen.

Der Wiener Stadtrath baute 1708 das Theater am Kärntnerthore, in welchem vermöge seiner privilegierten Eigenschaft seit 1720 allein Theater gehalten werden durste. Also erst im J. 1708 fing das deutsche Schauspiel an, in Wien stabil zu werden.

Der eigentliche Gründer ist der berühmte Hanswurst Stranizky, ein Mann von seiner Sitte und ein äußerst munterer Kopf. Nachdem er mit der Welthen'schen Schauspieler-Gesellschaft Sachsen durchzogen hatte, ging er nach Italien, wo ihn die comischen Charactere der italienischen Comödie besonders anzogen und in ihm den Entschluß zur Reise brachten, dem deutschen Theater einen ähnlichen stehenden Charakter zu schaffen.

Diesen Entschluß führte er bei seiner Rückkehr nach Deutschland mit vielem Glücke aus, indem er die Mundart und Kleidung eines Salzburgischen Bauers dazu wählte, die Pritsche des Arlechino hinzufügte und seine Schöpfung Hanswurst tauste. Derselbe nationalisierte die Buffonierien der italienischen Comödie und stellte, als Hanswurst in salzburgischer Tracht und im Charakter eines Dicken, plumpen, gefrässigen, einfältigen aber doch possierlichen Bauers, ein Zerrbild des italienischen Harlekins und einen original-deutschen Lustigmacher mit so grossem und dauerndem Beifalle dar, daß der Hanswurst stabiler Charakter in der Wiener Volkcomödie wurde und es durch ein halbes Jahrhundert blieb.

Stranizky trat 1706 zuerst in Wien auf, associrte sich mit dem damaligen Director des deutschen Theaters dasselbst und übernahm nach dessen Tod die alleinige Leitung derselben.

1713 erhielt er das einige Jahre vorher vom Magistrate für die italienischen Comödien erbaute Theater am Kärntnerthore vachtweise (um 50 bis 60 fl. monatlich, später 2000 fl. jährlich) zum Schauspielplatz und behauptete sich,

sewohl mit seinen eigenen Stücken (*olla potrida* des durchtriebenen Fuchsmundi u. a.), noch mehr aber durch seine eigene Darstellung des Hanswurst, im Kampfe mit den, seit 1705 in Wien heimisch gewordenen italienischen Opern und Arlekinaden, da er sich vorzugsweise auch nur auf die damal so beliebten extemporirten Burlesken beschränkte.

Stranizky herrschte mit seiner Pritsche gegen 20 Jahre, mit Ruhm und Beifall gekrönt und starb, nachdem er Prehauser zu seinem Nachfolger ernannt, 1727 mit Hinterlassung eines großen Hauses *).

Als Principal der Wiener hochdeutschen Comödie produzierte er auch in Brünn (1717) sein „noch nie daselbst geschenes rares Marionettenspiel“ (in Wien erscheinen schon 1667 italienische Marionettenspiele) wiederholte (1713) sodann dieselben Vorstellungen, jedoch, statt mit Marionetten mit lebenden Personen, und gab im Sommer mit seinen 16 Comödianten gewöhnliche Comödien in der ständischen Reitschule.

Der glücklichste Schüler Stranizky's und der lebte eminente Darsteller der einst so beliebten Charakterrolle des Hanswurst war der durch ungemein comisches Talent, treffendes Extemporiren und mimische Ausbildung ausgezeichnete Hanswurst Gottfried Prehauser, geboren zu Wien am 8. November 1699 gestorben 1769. (Hormayr's Archiv 1823, S. 97; österr. Encycl. 4. Bd. S. 287; Gräff's Memoiren I. 160).

Dieser nachher so berühmt gewordene Wiener Hanswurst durchwanderte zu Anfang des 18. Jahrhundertes mit seiner Principalin Madame Feldin (die

* Geschichte des Theaterwesens in Wien von Joseph Dohler, Wien 1803; Geschichte der Wiener Schaubühne im Wiener Hoftheater-Almanache für 1804; Lemberg's Geschichte der 1. t. Hoftheater S. 7—9; Hormayr's Archiv 1823, S. 95—97; österr. Encyclépädie 2. Bd. S. 618, 4. Bd. S. 214; Schäfer, Wiener Clizzen, 1839, 260—290; Gräff's Wiener Memoiren, Wien 1845, I. 8—13. Der Hanswurst war wohl vor mehr als drei Jahrhunderten schon bekannt, sprach aber Anfangs bloß aus dem Stegreife und kam später in geschriebene Stücke; allein erst zu Anfang des vorigen Jahrhundertes wurde er vorzüglich von Stranizky auch mimisch ausgebildet. Der italienische Harlekin war nach seinem im 16. Jahrhunderte gründerten Charakter ein einfältiger Bedienter, der sein Möglichstes that, um witzig zu sein, ein Schwärzler; freig, tren, thätig, aus Furcht oder Eigennutz schelmisch und betrügerisch, ein Chamäleon, das alte Färken annahm, wie sein hundertsleckiges, vielfärbiges Kleid, in den Händen eines geistreichen Mannes die Hauptrolle der Bühne, dessen Proberstein die Rete aus dem Stegreife war. Der Harlekin wurde von Bassiari in der Belheim'schen Truppe, der ersten deutschen Schauspieler-Gesellschaft von Bedeutung, um 1670 aus Italien nach Deutschland verpflanzt, bald sehr beliebt, von Gottsched vor hundert Jahren, wie der Hanswurst vom Leipziger Theater verbannt. Er verschwand nach und nach ganz aus dem Lustspiele und figuriert nur noch in den Pantomimen. (Riccoboni Geschichte des italienischen Theaters; Möser's Harlekin, Hamburg 1761; Kleffel's Geschichte des Komischen 1788; Hormayr's Archiv 1823, S. 121—123, 310; Gervinus III. 102—115). Ueber den Hanswurst S. Stranizky's *olla potrida* des durchtriebenen Fuchsmundi, Wien 1722; Nicolai's Reise durch Deutschland, 4. Bd. S. 566 fig.; Hormayr's Archiv 1823, S. 95—97; Gräff's Wiener Memoiren, Wien 1845, I. 153—161.)

Theaterunternehmerin Katharina Veltin erschien schon 1697 in Wien) Böhmen, Mähren und Oesterreich (Prager Theater-Almanach auf 1808, S. 62), durchzog mit den Theater-Unternehmern Marcus und Brumms Mähren und Böhmen und bildete sich in Salzburg zu einem rechten Hanswurst aus.

Das schanlustige Publikum Brünns sah ihn zuerst in der Gesellschaft hochdeutscher Comödianten von Breslau unter dem Principale Anton Joseph Geißler, welcher auch in Prag's Theatergeschichte bekannt ist. Er stellte das Ansuchen, mit seiner zahlreichen Bande und mit dem lustigen Hanswurste nach Ostern 1721 zu Brünn mit theatralischen Gedichten und schenkwürdigen auch neu ausgedichteten Comödien und Tragödien agiren zu dürfen. Er erhielt hierauf die Erlaubniß, seine Comödien außer Freitagen und Samstagen, jedoch dergestalt zu produciren, daß hiebei nichts der Ehrbarkeit und den guten Sitten Widriges unterlasse. (Gewöhnliche Bewilligungs-Formel).

Der Hanswurst Prehauser trat aber bald aus. Geißlers Gesellschaft, schuf sich als Principal eine Compagnie hochdeutscher Comödianten selbst, gewann nach Ostern 1722 mit seinem Comödienspiele in der ständischen Reitschule zu Brünn dem von Linz mit 14 Schauspielern angelkommenen Geißler den Vorrang in der Zeit ab und spielte auch im Winter 1723 früher als dieser und die Compagnie des Ludwig Ernst Steinmeß zu Brünn.

Aber die Glücksgöttin begünstigte Prehauser wenig, er zog von Brünn verschuldet weg. Die Witwe des zu München verstorbenen Steinmeß, Marie Elisabeth Steinmeß, nahm ihn (Prehauser) „als einen jederzeit beliebt gewesenen agirenden Hanswurst“ in ihre Gesellschaft auf und erschien, von Linz kommend, 1724 wieder mit ihm in Brünn. Hierauf wandte er sich nach Wien, und gewann hier Stranißky's Gunst in der Art, daß dieser ihm 1727 die Prälige feierlichst übergab und ihn zu seinem Nachfolger bestimmte. Er vertrat Stranißky nicht nur mit Glück, sondern übertraf ihn bei Weitem.

Zur selben Zeit, als die Neuber in Leipzig ihre Reformen begann, standen die Wiener Haupt- und Staatsaction und die Stegreifburleske unter der segensreichen Pritsche des Hanswurst Prehauser in vollster Blüthe. Unbeirrt von den Vorgängen im nördlichen Deutschland überließ man sich fortwährend den bunten mittelalterlichen Spielen. Neue Talente traten hinzu. Unter diesen war (um 1734) einer der bedeutendsten F. W. Weiskern (geb. in Sachsen 1710, gest. in Wien 1768) ein erfundungsreicher Kopf, der Anfangs Liebhaber spielte, da aber dieses Fach seinem Naturell wenig zusagte, sich einen eigenthümlichen Burlesken-Character aus dem grämlichen Alter, den Pantalon, unter dem Namen Odoardo schuf, welcher außerordentlich beliebt wurde. Daneben lieferte er mit vieler Geschicklichkeit Burleskenscenerien, die er aus italienischen, spanischen und französischen Comödien zustahlte, und deren Anzahl weit über hundert hinausreicht. Neben und bald über ihn erhob sich der Sohn eines wandernden Principals, Joseph Felir Kurz, ein geborner Wiener, welcher 1737 für die Wiener Bühne gewonnen wurde. Er war von ausgezeichnet comischem Talente, lebhaft,

witzig und erfunderisch, und hatte dem Publikum alle seine schwachen Seiten abgemerkt, gab seinen unverschämtesten Späßen eine neue Würze, indem er sie in Zweideutigkeiten kleidete. In einer der ersten Farcen, welche er spielte, hatte er die Rolle eines jungen, ungezogenen, liederlichen und tölpischen Buben, welcher den an sich bedeutungslosen Namen *Bernardon* führte; er gefiel darin so ausnehmend, daß er es gerathen fand, diese Gestalt durch unzählige Burlesken seiner Fabrik hindurchzuführen, in welchen die Tollheit, der Un Sinn und Schmuck, Frächen und Volkslieder, der bunteste Apparat, Kinderballete, Feuerwerke u. s. w. bis zum Uebermaße zusammengehäuft waren. Darüber verdrängte dieser Maskenname seinen eigenen fast gänzlich aus dem Volksmunde, und *Kurz* wurde allgemein nur *Bernardon*, späterhin Vater *Bernardon* genannt. Sein Erscheinen machte so viel Lärm, daß selbst der Hof auf ihn aufmerksam wurde, dessen Kunst er sich aber durch eine unverschämte Antwort verscherzte, in Folge dessen er Wien auf ein Jahr verließ.

Nach seiner Rückkehr kamen, da *Prehaußer* sich willig zeigte, mit dem jüngeren Rival gemeinschaftliche Sache zu machen, und sich seinen Erfindungen zu accomodiren, die *Bernardon* in den erst recht in Schwung. Beide Handwürste spielten nun nebeneinander, und der tollste Uebermuth überbot sich in den abenteuerlichen, oft wahrhaft comischen, oft bloß platten und gemeinen Compositonen. (Beilage zum Morgenblatte der Wiener Zeitung vom 20. November 1849, nach Devrient).

Die aufgeföhrten Stücke bestanden aber immer noch aus Pössenspielen, näm extemporiten Burlesken, wozu den Schauspielern (die sich darin gegen Zahlung von 34 Kr. auch Prügel, Ohrfeigen und Fußtritte gefallen lassen mußten) nur der Inhalt der Fabel und die Reihenfolge der Scenen gegeben ward, die Aufführung des Dialogs aber ihnen überlassen blieb.

Joseph Kurz wurde als *Bernardon* bald ein gefährlicher Nebenbuhler des Handwurts, um so mehr, als er sich die Entwürfe der Stücke, worin er auftrat, selbst machte, sie mit Maschinen, Feuerwerk, Arien, Bekleidungen, Flugwerken, Kinderpantomimen und ähnlichen Lockspeisen ausstattete, die das Publikum in Massen anzogen. (Lembert S. 9—11).

Neben den zwei hervorragenden Illustrationen ihrer Zeit, *Stranitzky* und *Prehaußer*, welche auch in Brünn aufrat, verschwindet die Compagnie hochdeutscher Comödianten unter dem Principale *Marcus Waldmann*, welche 1717 zu Brünn erscheint und nach Jahren (1725) wieder zu Prag namhaft wird.

Allein der in Deutschlands Theatergeschichte wohlbekannte Principal hochdeutscher Comödianten *Felix Kurz*, geboren um 1690 zu Landshut in Baiern, Vater des „Wiener *Bernardon*“ gehörte vorzugsweise Brünn an, da er hier durch mehr als 40 Jahre den Schauplatz der Bretterwelt einnahm, obwohl er seine Productionen auch auf Wien, Prag, München, Olmütz u. m. a. ausdehnte.

Zuerst finden wir ihn zu Weihnachten 1725 in Brünn, wo er als Principal einer hochdeutschen Comödianten-Compagnie von 13 Personen meist nach Wiener Art eingerichtete Hauptaktionen im Salm'schen Hause vor-

stellte. Seitdem spielte er durch lange Zeit fast jährlich in Brünn, im J. 1734 schon das achte Mal.

Als er im J. 1743 zu Prag aufzutreten beabsichtigte, erklärte er, daß er deutsche Comödien producire, schon in das zwanzigste Jahr in Brünn, meistens im Winter, wenn die Comödien angehen, wäre, von den mährischen Ständen einen monatlichen Auswurf erhalten, zum Theile auch in Olmütz Comödien vierteljährsweise aufführe und von da wieder nach Brünn zurückkehre. (Böh. Museums-Zeitschrift, 1829, 2. Bd. S. 225).

Kurz sprach zuerst die Idee eines bleibenden Theaters in Mähren aus, während in Prag schon Geißler und Rademir (1717) das (jedoch erfolglose) Ansuchen stellten, sich nach dem Beispiel der in Wien wohnenden und beständig verbleibenden Comödianten beständig in Prag aufzuhalten zu dürfen.

Als nämlich Kurz das Alter überkam, gab er (1752) seinen Wunsch zu erkennen, nun, nachdem er viele Jahre schon durch seine Comödien-Vorstellungen in der ständischen Reitschule, im Salm'schen Hause und in dem neuen Opernhaus sich den Beifall des Publikums erworben habe, sich bleibend in Mähren aufzuhalten und jederzeit, besonders zur Herbst- und Winterzeit neu componirte, sowohl Staats- als moralische Actionen und lustige Burlesken zu geben.

Noch bestimmter stellte er die Bitte an die Kaiserin M. Theresia, ihm, der durch 40 Jahre in den kaiserl. Erbländern, besonders in Mähren und meistens in Brünn deutsche Comödien dargestellt, ein ausschließendes Privilegium zu deren Aufführung in Mähren auf 10 Jahre zu ertheilen. Als seine Bitten keine Gewährung fanden, weil sie ganz ungewöhnlich seien, eine solche Ausschließung in keinem andern Erblande besthehe und wegen Mangels an Concurrenz eine Ausartung befürchten ließen (Reskript 13. März 1756), nahm er wieder den Wanderstab und wir sehen ihn mit seiner Gesellschaft noch in den letzten Jahren seines Thaliens-Priester-Dienstes in München, Prag, Wien erscheinen.

Aber auch ihm trug derselbe keine goldenen Früchte.

Die „wälse“ Oper schmeichelte sich vorherrschend in die Gunst des schaus- und hörlustigen Brünner Publikums ein, die Entfernung des Adels, auf welchen die theatralischen Vorstellungen vorzugsweise berechnet waren, wirkte zu empfindlich auf die Einnahme, das Alter lähmte ihm die Kraft. Kurz verlor den Beifall, andere Unternehmer gewannen ihm den Vorrang ab, er mußte sich zuletzt auf 5–6 schlechte Acteurs beschränken und das traurige Geschick so vieler Männer erwies sich an ihm in so voller Strenge, daß er, arm und verschuldet, ein Greis von 68 Jahren, der die meiste Zeit seines Lebens dem Vergnügen von Brünn geopfert, eine Zuflucht in dessen Spital suchte, „um den Rest seiner Tage da ruhig zu leben und Gott zu dienen“ (1756).

Als Zeitgenossen und Rivalen des Felix Kurz sah Brünn Johann David Herrgans (1726), welcher die baselbst bekannte Witwe Geißler in seine Gesellschaft aufgenommen hatte, Carl Joseph Nachtigal, Principal einer hoch-

deutschen Comödianten-Compagnie von 11 Personen, welcher nach dem Wiener Theater eingerichtete Hauptactionen gab und unter seinen Mitgliedern den von Gräß bekannten Hanswurst zählte (1727, 1728, 1733/4, 1746), die hochdeutsche Comödianten-Compagnie oder Banda des auch in Wien und Prags Theatergeschichte genannten Johann Heinrich Brunius oder Brunianus¹⁾, „welcher nicht allein mit schönen Kleidern, Theatris, guten Actoren, wohl exercirten Tänzern und einer sehr beliebten lustigen Person, sondern auch mit einem sehr ingenieußen Pantalon versehen war“ (1727, 1728), die Witwe Anastasia Brunius, Principalin der kurpfälzischen Hofcomödianten von 15 Personen, sämtlich Acteurs, Tänzern und Sängerinnen, mit einem „extra-guten“ Hanswurst (1729, 1729/30), die königl. polnischen und kursächsischen Hofcomödianten unter den Principalen Joseph Müller und Friedrich Bezzold (1730, 1730/1) den Stephan Mayer, Principal der hurbairischen Comödianten mit 13 Personen (1733), die hurbairischen Hofcomödianten unter Johann Schulz (1735).

Dieses Auf- und Abziehen wandernder Truppen drängte sich schon so sehr und das Theater war schon ein so nachhaltiges Reizmittel, daß häufig mehrere Gesellschaften zu gleicher Zeit spielten, oder miteinander in Collision kamen und sich beschäftigungs- und erwerbslos umhertrieben.

So theilten sich 1736 in die theatralischen Vergnügungen Brünns 4 Unternehmungen. Die italienischen Sänger des Impressario Reri ergötzten das Ohr, die lustigen Actionen der hochdeutschen Comödianten-Principale Felix Kurz („mit 6 männlichen, 4 weiblichen Actoren,“ 2 Tänzern und 2 Tänzerinnen) und Franz Bentsch (mit 7 Männern und 3 Frauen) erschütterten das Zwerchfell, die „theatralischen Comödien, seitänzerischen und luftspringerischen Exercitien“ der Cornelia Eckenberg bezauberten das Auge des Publikums. Kurz wurde gestattet, sich im Opernhouse nach Wiener Art mit den Operisten zu vereinigen.

Mit diesen letzteren wetteiferte auch Christian Schulz, Principal einer hochdeutschen Comödianten-Bande, welcher 14 agirende Personen, darunter zwei Hanswürste und den „berühmten Wiener Pantalon“ vorsührte (1737 und 1738) und auch in Prag spielte, Johann Adam Horschelt, welcher sich rühmte, „nicht allein mit wohlerfahnen und in den Comicis bestens geübten und geschickten actoribus, auch virtuosen Cantatricis und verschiedenen ganz neu componirten sowohl Staatsactionen als auch lustigen Burlesken, dann einem besonders lustigen und intriquanten Bauern-Hanswurst versehen zu sein“ (1741, 1743, 1744), die deutschen Comödianten-Gesellschaften der Barbara Schuh (1745), des Franz de Fraine (1746, 1748), die vom Fürsten Lichtenstein durch den Sommer besoldete Comödianten-Bande.

Der glücklichste Nebenbuhler des Brünner Theater-Veteranen Kurz und der schon

¹⁾ Böh. Mus. Zeitschrift 1829, 2. Bd. S. 213 u. ff.

in der Abnahme begriffenen italienischen Oper war der Principal der Prager deutschen Gesellschaft Franz Joseph Moser, welcher „in hochdeutscher Sprache, sowohl in *ligata* als *soluta*, theatralisch-statistisch historisch-moralische Schauspiele, Pantomimen, lustige und nach Belieben traurige Actionen“ gab (1752), auf die Einrichtung des Theaters, Maschinen und Decorationen viel verwandte (1752 und 1753) und sich auch mit den italienischen Künstlern vereinigte (1754).

In späterer Zeit führte er mit 19 Personen, worunter der „bekannte Lippertle,“ Schauspiele, Pantomimen, Flugwerke und Tanz-Ballete auf, verdrängte den alten Kurz troh dessen als Leckweise berechneten Versprechens, den bekannten Betterle und seinen Sohn Joseph Kurz, den bekannten Wiener Bernardon *), kommen zu lassen, von der Bühne (1757) und behauptete sich mit seinen Comödien, Spektakeln in Prosa und Versen, Pantomimen mit 9 kleinen Kindern und Balletten noch in Brünn (1765), als schon das gereinigte deutsche Schauspiel hier in Aufnahme kam.

Das bisher im Gunst gestandene deutsche Schauspiel characterisiert eine sonderbare Mischung von geschraubten Metaphern und hohen Phrasen, deren eigentliche Würze stets der sogenannte Pickelharing oder die lustige Person ausmachte. Die gegebenen Stücke wurden jedesmal dem augenblicklichen Bedürfnisse angepaßt; daher war es in ihnen meistens auf das Extemporiren und auf derbe Witze abgesehen, die sich Hanswurst wohl erlauben durfte, in sofern er nur das Zwerchfell seiner Zuhörer zu erschüttern verstand.

Der italienische Harlekin und später der ihn verdrängende, durch Stranitzky und Prehauser in Flor gebrachte, deutsche Hanswurst, dessen von natürlichem Witz und schalkhaftem Humor durchdrungenen Charakter erst unsere Zeit Gerechtigkeit widerfahren ließ und seinen Ehrentitter gab **), sein Diener, ein treuer Pierot, sein Vater ein ehrenwürdiger Pantalon, seine Gemahlin eine verschlagene Columbine, der Wiener Bernardon, eine Charakterrolle, welche nach dem Austritte des Joseph Kurz in den 1760er Jahren auf der Wiener Bühne noch aufrecht erhalten wurde, der Betterle, Lippertle u. s. w. waren die Hauptactoren jeder Comödianten-Compagnie von Ruf und Beliebtheit. Sänger und Sängerinnen, Tänzer und Tänzerinnen füllten die übrige Zahl der Mitglieder, welche sich gewöhnlich zwischen 10—20 hielt, aus.

In der Wahl der Mittel, Zuseher herbeizulocken, durften diese Gesellschaften,

*) Wie Prehauser und Weißlein einer der berühmtesten Hanswursts und Nachfolger Stranitzky's. Er trieb sich mit seiner Frau auch außerhalb Österreich, am Rheine und in Süddeutschland viel herum. Er war der letzte eigentliche Hanswurst der deutschen Bühne und starb zu Wien 1784. (S. Mayer, Leben Schröder's S. 139, 172).

**) Silesius Gd., Hanswursts Verbanung, Wien 1836. Schon Lehning und andere nahmen sich des Vertriebenen an und ersterer erklärte die Geschmacksermündung des Hanswurstes vom Theater für die größte Hanswurststadt. Auch der Harlekin fand an Moser (Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-Comischen) einen geistreichen Anwalt.

besonders in der früheren Zeit nicht sehr heidlich sein. Wenn der Harlekin nicht eine Kappe mit Schellen aufsetzte, bei der Ankündigung eine Brille über die Nase hing, statt dem Zaume den Schweif des Pferdes in die Hand nahm, schnarrete, lispelte, oder durch die Nasen redete, nicht an öffentlichen Plätzen ein gemaltes Bild aushing, auf welchem alles das Wunderbare des zu gebenden Schauspiels mit lebhaften Farben aufgetragen war, und wenn er nicht gedruckte Zettel, über die Hälften mit Rubromontaten angefüllt, ankleben ließ, so zeigte sich sogleich ein merklicher Schaden bei der Einnahme!

Von allen Comödien zur Zeit Stranigly's und seiner Nachfolger Prehauser und Kurz ist blos der Titel unanständig, nicht so der Text. In keinem fehlt der mehrmalige Beisatz im Programme: „hier kann der Hanswurst seine Lazzi, Foppereien nach Belieben machen“ oder das, was zu sagen ist, findet sich blos angedeutet.

Felix Kurz errang den „Brünner Comödianten“ auch auf den berühmten Bühnen großer Städte, selbst des Auslandes, wie in Wien, Prag, München, Dresden *) u. a. einen Namen, wie denn andererseits wieder die Theaters-Gesellschaften dieser Hauptstädte auf der Bühne Brünns erschienen. Kurz kann mit Fug als der Repräsentant der Brünner Theatergeschichte seiner Zeit angesehen werden, der auch das Technische auf einen bessern Fuß zu setzen geneigt war, indem er (1737) versprach, des neu hergestellte Opernhaus ganz einzurichten und in Brünn nie gesehene, kunstreiche, mit Flugwerken, Versenkungen und Maschinen ausgestattete Schauspiele zu geben.

Aber auch er huldigte dem Geschmacke der Mode. Eine Idee von den Comödien dieses Principals, welcher selbst als „Schriftsteller“ aufgetreten, gibt folgender Comödienzettel:

„Mit gnädigster Bewilligung einer hohen Obrigkeit wird heute in dem königl. Prager Theater von der Kurzischen Gesellschaft deutscher Schauspieler aufgeführt werden, eine mit ausgeübter Lustbarkeit, lächerlichen Scenen, lustigen Arien und Verkleidungen wohl versehene, mit ganz neuen Maschinen und Decorationen artig eingerichtete, mit verschiedenen Flugwerken ausgezierte, mit Scherz, Lustbarkeit und Moral vermischte, durch und durch auf die lustige Person eingerichtete, von dem Herrn Impressarius selbst versorgte, gewiß sehenswürdige große Maschinscomödie unter dem Titel: Bernardons Reise in die Hölle, mit Hanswurst, einem von den Teufeln erschreckten, verzauberten, von seinem Herrn geprügelten dummen Diener, und mit Columbinen, einer verschmitzten Kammerjungfer.“

„Wobei Bernardon in folgenden Verkleidungen erscheinen wird: 1) als Reisender; 2) als Cavalier; 3) als Husar; 4) als Zigeunerin; 5) als Kroat;

*) Die Brünner Comödianten sangen 1743 in Dresden zu ihren burlesken Schauspielen deutsche Arien, was dort lange Zeit nicht üblich gewesen war. (Abendzeitung 1818, 8. H.).

6) als Barbierer; 7) als Doctor; 8) als affectirte Dame; 9) als Laufer; 10) als Nachtwächter; 11) als Mann ohne Kopf, und 12) als ein vom Teufel geholter Bräutigam. Dabei werden allezeit lustige Arien gesungen werden."

"N a c h r i c h t."

"Der Plan dieser Comödie gab Anlaß drei verschiedene aber doch an einander hangende Theile zu versetzen. Wir sind also entschlossen, dieselben nach einander aufzuführen. Wir stellen also heute die Reise Bernardons in sein Vaterland in die Hölle, morgen die Reise Bernardons aus der Hölle, und übermorgen wiederum die Reise Bernardons in sein Vaterland vor, und hoffen damit Ehre einzulegen. Man kennt den aufgeweckten Geist unseres Herren Impressarius, und wenn man sich erinnert, daß er der Verfasser davon ist, wo man leicht glauben kann, daß er meistens auf seinen Character würde gearbeitet haben, so schmeicheln wir uns zum Vorwurfe, daß wir mit jedem Theile dem Verlangen unserer Gönner ein Genüge leisten werden, denn wir sind sicher, daß diese drei Maschinscomödien, die Kronen aller Maschinscomödien sind." (Böh. Mus. Zeitschrift 1829, 2. Bd. S. 227).

Daß sich diese wandernden Schauspieler-Gesellschaften zur Anlockung des Volkes nicht eben mit künstlerischer Würde verträglicher Hanswurst-Späße bedienten, nicht immer gewählten und zarten Wit zum Besten gaben und häufig in ihrem Extemporiren in Zotten und Unstätigkeitkeiten ausarteten, ergibt sich von selbst. Daher fanden sie auch, wiewohl ohne sonderlichen Erfolg bei der großen für ihre lustigen Ergüsse eingenommenen Masse, in strenger Sittenrichtern, wie dem kaiserl. Hosprediger Pater Abraham à Sancta Clara, und bei der Geistlichkeit eisende Gegner.

Selbst der Olmützer Bischof und Cardinal Schrattenbach führte (1728) wegen der theatralischen Vorstellungen im Abente und in den Faschen Beschwerde bei dem Kaiser, weil die Comödianten dieselben in ihren gedruckten, zu Jedermanns Wissenschaft öffentlich mitgetheilten und affigirten Scenaden zwar nach dem Leben eines Heiligen beitilden, aber auch durchgehends mit des sogenannten Hanswurstes interludiis untermischen und Posßen reißen.

Obwohl das k. Tribunal versicherte, daß nie ultra terminos modestias geschritten worden und nie etwas gegen die Religion geschehen sei, so befahl doch der Kaiser, (welcher sich die Überleitung des öffentlichen Schauspielwesens in Wien, jede Bewilligung zu den Vorstellungen, so wie Ertheilung von Theater-Privilegien unmittelbar vorbehalt), die Aufstellung einer eigenen Theater-Censur, welcher die aufzuführenden Comödien jedesmal vorläufig zur Einsicht und Genehmigung vorzulegen seien. (Rescript 16. Nov. 1728).

Seit jener Zeit (obwohl auch schon etwas früher) ertheilte nur das k. Tribunal (Landesgouvernium) die Bewilligung zu theatralischen und andern öffentlichen Productionen, und überließ es den Unternehmern, sich wegen Ueberlassung des gewöhnlichen Theater-locals in dem der Stadt gehörigen Graf Salm'schen Hause. (in der Brünnergasse) oder dem städtischen

Opernhause mit dem Magistrat abzufinden, oder die Bewilligung wegen Einräumung der ständischen Reitschule nächst dem Brünnerthore bei den Ständen zu erwirken.

Seit jener Zeit führte ein Mitglied aus dem Gremium des k. Tribunals (1728 Carl Graf von Herzau, 1732 Franz Anton Salawa von der Lippa 1744 Heinrich Cajetan Freiherr von Blümegen, 1748 Heinrich Hajek von Waldstätten) als Commissär und Censor über die Comödien und Opern nach einer eigenen Instruction vom 22. November 1728 die Theater-Aussicht, bis dieselbe in den 1750er Jahren an die Polizei-Commission überging. Dem Theatercommisär, wie dem Landeshauptmann, mussten (seit 1732) die Theaterunternehmer, nach dem Beispiel von Wien, Prag, Breslau u. s. w. unentgeldlich angemessene Logen einräumen.

Auch mit den den damal strengeren Anforderungen hinsichtlich der Heiligung gewisser Zeiten und Tage und polizeilichen Maßregeln brachte man die theatralischen Productionen in Einklang. Andere Beschränkungen machten die Rücksichten auf eine gesicherte Einnahme nötig, da bei der damals dünnen Bevölkerung Brünns, welches noch keinen Fabritsstand kannte und nur mäßig wohlhabende Bürger saßte, hauptsächlich auf den Adel gezählt werden mußte. Deßhalb fanden die Theater-Vorstellungen nur in den Herbst- und Wintermonaten Statt, wo sich der Adel vor der rauheren Jahrzeit vom Lande in die vorzüglicheren Provinzialstädte zurückzog, oder die Haltung der Landtage und Landrechte denselben in die Provinzial-Hauptstadt rief, vor allem in der Fastnachtszeit oder im Faschinge. Doch füllte bald das Theater-Vergnügen einen guten Theil des Jahres aus und wurde selbst im Sommer nicht verschmäht.

Strenge hielt man auf die Gebote der Kirche, um nicht durch solche Zerstreuungen und weltliche Lust die Andachtsübungen zu beirren und von der steten Richtung des Geistes auf Gott abzulenken. Nicht nur wurde im Advente, in den Fasten, an großen Feiertagen und zu vielen andern Zeiten nie gespielt, sondern auch an allen Freitagen war das Theaterspiel verboten, an Samstagen durften nur geistliche Sachen oder Tragödien vorgestellt werden und kurz konnte weder die Bewilligung erlangen, während der Fastenzeit außerbauliche Historien, Moralien, Tragödien und Belagerungen, wie in Wien, zu produciren (1726), wo selbst im Advente seriöse Comödien Statt gesunden haben sollen.

In dieser Tendenz wurden noch 1752 alle theatralischen Vorstellungen und öffentlichen musikalischen Academien im Advente, in der Fastenzeit, in der Betwoche und an vielen andern Tagen untersagt und, obwohl diese Norm 1754 etwas gemäßigt ward, so beschränkte erst Kaiser Joseph (1781) das Verbot auf die großen Festtage, und erst 1784 wurde erlaubt, in der Faschingzeit auch an den Freitagen Schauspiele in Brünn aufzuführen, wogegen in der Fastzeit noch immer nur musikalische Academien gegeben werden durften.

Um die Vesper-Andacht nicht zu stören, fanden auch die theatralischen und

sonstigen öffentlichen Productionen gewöhnlich um 4 oder $4\frac{1}{2}$ Uhr Nachmittags an und mußten vor 6—7 Uhr enden. Doch waren sie auch in späterer Abendzeit, obwohl nicht in die Nacht hinein, gestattet, da das k. Tribunal 1746 die Abhaltung von Schauspielen in einer Baude auf dem Krautmarkt bis spätestens $9\frac{1}{2}$ Uhr Abends beschränkte.

Den damaligen Eintrittspreis kennen wir nicht; derselbe läßt sich jedoch nach jenem in Wien ermessen, wo er während des Bestandes der Hütten von einem Groschen zu „ebner Erdt“ und zwei Groschen „auf den für das adelige Frauenzimmer und Cavalier zugerichteten erhechten Penkchen und Bünien“ (Gallerien) auf 2 und 4 Groschen stieg. Dieser Preis war ursprünglich festgesetzt. Später wurde nur die „Leidenschaft“ im Einlaßgelde bei den Bewilligungen bedungen. Die Preise der Plätze im Kärtnerthor-Theater (es ist nur von „logien“ und „par terre“ die Rede) während der städtischen Administration sind nicht bekannt. (Schlager S. 247).

Dritte Periode.

Die deutsche und italienische Oper. — Die Hannaken-Oper.

Die Oper bildet in der Mitte des 16. und 17. Jahrhunderts den Gipfel des ganzen Schauspielwesens. Alles hatte gleichsam nach dieser Spize hingearbeitet. Schon früher entstand das rohe Singspiel; eingeflochtene Kirchenlieder und Chorale waren schon ganz früh beim Schauspiel üblich. Die ausgebildeteren Dramen des 17. Jahrhunderts hatten sämmtlich am Schluß jedes Actes Chöre oder Reihen; es schien die musicalische Feier neben der declamatorischen nicht mehr fehlen zu dürfen. Die prosaischen Schäfererzählungen hatten ihre Singparthien und eben die Schäfergedichte und Gespräche mit untermischem Hirtengesange führten am natürlichsten zum Singspiele über. Man hatte an allen fürstlichen Höfen und Festen Aufzüge, Allegorien, Pantomimen und Prozessionen; diese Dinge wurden so sehr Bedürfniß seit dem westphälischen Frieden (1648), daß man auf die Schauspieler gar nicht erst wartete, sondern daß die fürstlichen Personen sich selbst zum Spiele und Gesange hergaben; kürzere theatralische Spiele dieser Art, Tafelmusiken u. dgl. hießen Serenaden, und wo sie gespielt wurden, Ballete, und wo sie von fürstlichen Personen im Costume aufgeführt wurden, Maskeraden. Alles dies, was Privatfest, Schaubühne und Kirche für sich ausgebildet hatten, warf sich nun zusammen in die Eine Gattung, und man hatte die italienische Oper schon als Vorbild. Oper hatte die Daphne übersetzt, die bei vielen als die erste Oper galt. Peri, der Componist dieser Oper, war über die Untersuchung der antiken Declamation auf das Recitativ verfallen und die Form des einfachen antiken Drama's trug sich daher natürlich auf die Oper über. Es galt als allgemeine Regel, daß die Arie Erklärung des Recitativs, das Zierlichste und Köstlichste der Poesie, Geist und

Seele der Oper sein solle; wie der Chor die declamirten Partien des Schauspiels, so soll die Arie, worunter damals die Opernhöre mitverstanden wurden, eine Anwendung auf das Recitirte der Oper enthalten.

Bei der reinen und einfachen Gestalt der Oper aber blieb man in Deutschland nur selten; man bildete die Oper bald zu einer Gattung aus, in der Alles für erlaubt galt, in der die methodus arbitaria zu Hause sei. Es war dies die Zeit der Curiositäten, und die Oper schien recht die Dichtungsart zu werden, in der alles mögliche Curiose anzubringen war. Es entstand eine große Masse von nichtswürdigen Operntexten. Für den Verstand, das gab man bald zu, sorgte diese Gattung nicht, allein Aug und Ohr und alle Sinne schien sie vollkommen zu befriedigen. Darauf gieng denn auch jeder Dichter von Opern aus. Alle Künste, Musik, Poesie, Malerei und Architectur hielt man als essentielles Wesen der Oper. Nun häusste sich die barockste Pracht und das sonderbarste Schauwerk in ihnen an, Alles was sich sonst auf Turniere und Schießfeste gehäusst hatte, häusste sich jetzt auf Ballette und Oper, und je bunter es kam, desto besser gefiel es. Daher denn war mitten in der Blüthe schon der Verfall und die Ausartung über alle Begriffe; selbst ihre eisrigsten Freunde mußten diese Gattung für ein unnatürliches Ding, eine prächtige Gauklerei erklären, zu der die Italiener die Deutschen und beide die Franzosen verführt hätten. Jeder faßt aber in ihr etwas für seinen Geschmack, der Eine den Stoff, der Andere die Darstellung, der Dritte Musik, der Vierte die Narrenposen; man hatte heilige, geistliche, geschichtliche, mythologische, heroische Opern, es gab aber auch welche über Bierbrauen, über die Schlächterzeit und fröhlicher Brüder Sauslust; für den König wie für den Bauer also war Befriedigung gleicherweise, und dieser gemeinsame Anteil machte, daß auch wieder auf die Opernaufführung mehr verwandt werden konnte, wie es bis heute geblieben ist. Alles drängte sich mit Macht zu und die Schaulust ward zu einer Art Wuth. Um das Jahr 1700 kommen in Gottsched's Verzeichniß der deutschen Bühnenstücke 10—20 Opern auf Ein Schauspiel. In Hamburg, in Nürnberg, in Augsburg und sonst entstanden die ersten festen und ordentlichen Schauspielhäuser zwischen 1678—97 der Oper zu Gefallen. Bis nach Livland und Curland dehnte sich die deutsche Oper aus, ja wie die italienischen Sänger und früher die englischen Schauspieler nach Deutschland, so wanderten deutsche Schauspieler und Sänger nach Kopenhagen und Stockholm! In Dresden, Leipzig, Königsberg, Berlin, Braunschweig, Nürnberg und vielen andern Orten blühten Componisten und Dichter, nach Wien führte unter Leopold I. der österreichische Adel mit Erfolg die Oper ein.

Zum Erstaunen aber glänzte die Hamburgerische Oper an der Scheide der Jahrhunderte. Man sah hier die Ophigenie, Alcyone, Salomo u. a. vom gefeierten Kayser, der über 100 Opern componirt haben soll, mit schaurigem Entzücken darstellen; der große Händel fertigte eine ganze Reihe versessener Opern. Das Opernhaus in Hamburg hatte den Ehrgeiz, die meisten

Coullissenveränderungen zu besitzen; es konnte die Seitenseenen 39mal, die Mittelvorstellungen wohl etliche 100male verändern.

So gewaltig dieser Eifer war, so glänzende Früchte er zu verheißen schien, so war doch die ganze Blüthe der (deutschen) Oper eine verfrühte. Was war von einer Gattung zu hoffen, in der stets nach dem Neuen gesucht ward, wie noch jetzt, wo jeder Stümper Hand anlegte. Die heroische Oper versiegt am ersten; bald wollte man nur leichte und comische Opern sehen, da doch das Comische der Musik so sehr widerstrebt, weshalb auch Bach die Hauptursache des Verfalls der Tonkunst eben diesem comischen Schauspiele zuschreibt. Und wieder in diesen niedrigen Stücken turfte der Hanswurst oder irgend eine comische Figur, und sei es ein Jude oder Schornsteinfeger oder ein Schulfuchs, niemals fehlen. Bären und Monstra wurden brummend, nicht singend, eingeführt und jede neue Erfindung dieser Art ward bewillkommen, so albern sie war. Der ganze Spuk der Mysterien, Teufel, Engel, Drachen, Götter u. dgl. zog sich hierhin. Der geöffnete Himmel mit Regenbogen und Wolfenglanz, die geöffnete Hölle mit Feuerwerken, Schluchten mit Kanonendenner, Gewitter mit Blitzen und Regen, Ballete und Tänze, Blusseenen wie im Trauerspiele, Verwandlungen, Volks- trachten mit Wappenbildern u. dgl., dies war das, was das nothwendigste Erforderniß der Oper ward.

Die Musik spielte damals in der Oper nur eine Nebenrolle; es waren bestenfalls Concertstücke, einzelne musicalische Piecen, willkürlich an einander gereiht, ohne eine Ahnung jener inneren Einheit, jener dramatischen Lebendigkeit, welche zuerst durch Gluck, diesen Dichter in Tönen, hervorgerufen ward; es war eine eclecticische, keine dramatische, eine decorative, keine Opernmusik.

Auf das Schauspiel wirkte dieser Geschmack höchst nachtheilig zurück; er verdrängte es eigentlich ganz und wo doch noch Schauspiele geschrieben wurden, da wurden sie vielfach davon infizirt. Nur die eigentlichen Lust- und Schauspiele, die mit gehörigen Schwänken gewürzt waren, konnten des Schauspiels etwa entbehren.

Wenn die (deutsche) Oper bei diesen Eigenschaften, fast mitten in ihrem besten Leben abstark, so ist dies wohl kein Wunder. Den Verfall beförderte die Richtung der Zeit.

Schon lange hatte die Cantate Anteil erregt. Bald traten die großen Kirchenkomponisten Sebastian Bach und Händel auf und erschütterten gewaltig die ratlose Oper. Der letztere machte 1733 den denkwürdigen Übergang zum Oratorium. Unter diesen Umständen bedurfte es keiner so großen Anstrengung von Gottsched, um nachher sein Gewicht hinzuzutun, die Oper auch von ästhetischer Seite her zu verdächtigen. Seit 1730 ungefähr nahmen die (deutschen) Opern von selbst ab; 1741 wurde die letzte deutsche Oper in Danzig gegeben. Gottsched entschädigte das Publikum theils mit dem Zwittergeschlechte der Sing- und Schäferspiele, theils setzte er der deutschen Oper das regel-

mäßige französische Schauspiel entgegen, welches aber ebenfalls schon lange im Zuge war; er brauchte nur einen Nachstoß zu geben.

Dennoch war es die Oper, welche der dramatischen Kunst die ersten ihrer würdigen Verhältnisse gab. Die Bühnen wuchsen in Raum, Umfang, Decorationsmitteln; die Erscheinung der Frauen auf der Bühne wurde durch sie zur Regel; Besoldungen und Honorare erreichten eine der Kunst würdige und förderliche Höhe. (Gervinus III. 465—474, Brüg S. 242—243, 266—272; Devrient u. a.)

Die Beschaffenheit der deutschen Oper, noch mehr aber, daß sie im protestantischen Theile Deutschlands vorzugsweise entstand und blühte, mögen die Hauptursachen gewesen sein, daß dieselbe in den streng katholisch österreichischen Ländern geringen Eingang fand. Hier herrschte die im ausschließend katholischen Italien aufgewachsene italienische Oper.

Die von der katholischen Kirche mit überwältigender Kraft gepflegte Kunst der Musik kam ihr trefflich zu Statten.

Seit dem Ende des dreißigjährigen Krieges (1619—1648) wurde in den böhmischen Ländern vorzugsweise die Tonkunst mit glücklichem Erfolge getrieben. Die reichen Klöster mit ihren Jugend-Seminarien bildeten die wahren Pfanzschulen, aus welchen der k. k. Hof und der hohe Adel seine Capellen schuf und ergänzte. (Dlabacz Künstler-Lexikon von Böhmen, Mähren und Schlesien, 1815, 1. Bd. S. 16—18).

Die Vorliebe des kaiserlichen Hofs für die italienische Oper verschaffte ihr auch in den Provinzen nicht nur Eingang, sondern auch durch längere Zeit die Überlegenheit gegen das deutsche, noch wenig geschmackvolle Schauspiel und die bereits früher in Mode gekommene italienische Comödie.

Schon Kaiser Leopold I., ein leidenschaftlicher Freund und gründlicher Kenner der Musik, auch selbst Compositeur, begünstigte seit seinem Regierungs-Antritte (1657) die italienische Oper mit fürstlicher Freigebigkeit; der goldene Apfel und das Urtheil des Paris kamen an seinem Hofe mit seltener Pracht zur Aufführung. Er ließ regelmäßig und fortwährend italienische Opern anschaffen und jährlich mehrere Oratorien aufführen, so, daß Wien damal die Hochschule der Musik war. (Kiesewetter, Schicksale des weltlichen Gesanges, Leipzig 1841).

Auf seine Kosten baute (1659) eine Gesellschaft italienischer Opernsänger ein 3 Stockwerke hohes Schauspielhaus auf dem Reitplatz in Wien und gab darin den Fasching hindurch Vorstellungen. 1665 ließ Kaiser Leopold das erste kaiserliche Hoftheater auf dem Platz, wo jetzt die Hofbibliothek steht, ein herrlich verziertes Comödienhaus von Holz mit 3 Gallerien „auf der Cortina,“ 5000 Zuseher haltend, durch den kaiserl. Hofarchitekten Ludwig Burnacini erbauen. (Archiv für österr. Geschichte 1850, II. S. 712).

Als dieses während der türkischen Belagerung Wiens (1683) abgetragen werden mußte, ließ Kaiser Leopold 1697 ein neues großes Schauspielhaus bauen, das aber, noch nicht fertig, bis auf den Grund abbrannte.

Unter seinem Nachfolger, Joseph I (1705 — 1711), ward zwischen der Bibliothek und der Reitschule das große Opernhaus gebaut, welches an Glanz und Pracht mit den ersten Theatern Italiens wetteiferte.

Auch Karl VI (1711—1740), selbst Virtuoso und gründlicher Ton-dichter, liebte die Musik leidenschaftlich. Er rief Apostolo Zeno und (1729) Metastasio, der 53 Jahre in Wien lebte, aus Italien als Hofdichter zu sich. Er war der größte Gönner der italienischen Oper, welche sich unter ihm in Wien zu einem Grade von Vollkommenheit erhob, den sie bis dahin nicht erreicht hatte.

Die großen italienischen Opern, welche er während und nach seiner Krönung zu Prag 1723 veranstaltten, die große Oper, welche er unter der Mitwirkung von 100 Sängern und 200 Instrumentalisten, zum Theile den aus ganz Europa verschriebenen berühmtesten Musikern, vom Theaterdirector Bibiena und Oberkapellmeister Fur im Freien ausführen ließ, bezauberten, als nie gesehenes Schauspiel, ganz Böhmen. Die kaiserl. Hofkapelle, die auch zur Aufführung der italienischen Opern verwendet wurde, kostete dem Hofe jährlich an Besoldungen nur über 200,000 fl. Eine Oper allein kostete 60,000 fl. *)

Diese in Wien ausgefeimte und genährte Gunst für die italienische Oper verpflanzte sich, wie nach Prag, so auch nach Brünn.

Sie machte sich hier um 1728 recht heimisch. Die Olmützer Universitäts-Bibliothek bewahrt noch folgende, zu Brünn in der Swoboda'schen Buchdruckerei aufgelegte italienische Opern-Texte: *Opera musica*, Bruna 1728. *Speranza-Musica*, 1729. *Fozio Franc.* 1730. *Caldara Ant.* 1730. *Calena Giov.* 1730, 1731. *Gargieria Alessandri*, 1730. *Cornide Tavola-Musica*, 1731. *Marchese Sig.* 1732. *Piota Iriosante*, 1738.

Es würde wohl der Mühe lohnen, sie zu würbigen.

Von den in Brünn aufgetretenen italienischen Impresarien ist mir zuerst bekannt geworden Angelo Mingotti. Er gab im Herbst und Winter der Jahre 1732—1736 mit italienischen Sängern „musikalische wälsche Opern, untermischt mit Burlesken, seriösen und mehreren Intermezzo-Actionen,” in der ständischen Reitschule, worin er ein eigenes Theater einrichtete, seit 1734 aber in dem von der Stadt im Tafern-Gebäude auf dem Krautmarkt neu erbauten Opernhouse, welches im Sommer 1732 eröffnet wurde.

Es ist dasselbe nicht mit dem Ballhause zu verwechseln, dessen in früherer Zeit auch in Brünn Erwähnung geschieht. Es war der Schauspiel des vordem beliebt gewesenen Ballspiels, eines Spiels mit Bällen, die einander zugeworfen wurden u. a. Eine Pflanze des südlichen Europa's kam es mit König Ferdinand I aus Spanien nach Wien (um 1519) und bildete mit den Schießstätten und Kegelplätzen, unter den Wiener Belustigungen, die Kette zwischen den Turnieren, Pferderennen und Stechen, welche

*) Historische Skizze der k. k. Hoftheater in Wien, von Lembert, Wien 1833, S. 3—8, Hormayr's Wien u. a.

mit Ferdinand I. zu verschwinden anfangen, hinüber zu dem öffentlichen Stadttheater. Wien besaß 4 Ballhäuser, welche, größtentheils zu Schauspielhäusern verwendet, schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts verschwunden waren. Das Ballspiel geriet durch klimatische Hindernisse und Mangel an Theilnahme schon unter Kaiser Leopold I., bei Aufnahme des Theaters, in Verfall und war schon 1671 „gänzlichen in abgang thomen“ *).

In Brünn kaufte 1662 Fürst Dietrichstein vom Kloster St. Thomas ein verfallenes Haus in der hintern Fröhlichergasse zum Bane eines Ballhauses (St. Thomaser Annalen, Ms.) und in einem Verzeichniß der geistlichen und Herrenhäuser in Brünn von 1666 heißt es, daß das Fürst Dietrichstein'sche Haus in der Fröhlichergasse ein Ballhaus werden soll.

An Mingotti, den Director einer italienischen Operngesellschaft, erinnert ein Büchelchen (im Franzensmuseum) mit dem Titel:

La pravita castigata.

Drama per musica

da representarsi

nel Theatro novissimo della Taverna

nel carnevale dell' Anno MDCCXXXIV.

In Bruna nella Stamperia di Giacomo Mass. Swoboda.

Die Aufführung dieses musikalischen Drama's geschah von 3 Sängern und 5 Sängerinnen. (Mittheilungen der m. schl. Akademiegesellschaft 1833, S. 296).

Mingotti, welcher später in Graz durch 7 Jahre und während der Krönung in Preßburg (1741) italienische Opern gab, (Böhm, Mus. Zeitsch. 1829, 2. Bd. S. 224), folgten die Impressarien Philippo Neri del Fantasia (1736/7, 1738/9, 1739/40, 1740/1) und Alessandro Manfredi (1737 und 1738), welche jedoch selbst in dieser Blüthezeit der italienischen Oper in Brünn nebenbei auch deutsche Comödien und Zwischenspiele gaben, wozu sich letzterer eine deutsche Bande verschrieb. Neri wurde insbesondere auferlegt, vom 1. October 1740 bis zum Ende des Faschings 1741 statt der jährlich gehaltenen italienischen Opern mit seinen 10 Actoren und „einem die massen ehrbar-lustigen Bauern-Hanswurst“ Staatsaktionen und andere neue Burlesken im Opernhaus zu probuieren.

Mit der Unterbrechung durch einige Jahre finden wir erst 1749 den Impressario Nicolo Petrioli italienische Opern, Comödien und pantomimische Spiele aufführen. Francesco di Ferrari gab (1751/2) italienische Actionen und Comödien als operette busse und musikalische Intermezzien, der deutsche Comödien-Principal

*) *Schlager*, Wiener Stizzen, 1839, S. 242—246; Wiener Theater-Zeitung 1844, S. 175.

Nach Böhmen soll das Ballspiel (so wie das Kartenspiel) schon unter dem Könige Heinrich von Kärnthen im J. 1309 von Italienern gebracht worden sein, (Schönsfeld, die alte Hilfe der Böhmen und Mährer, Prag 1808, S. 10). — In Graz ließ Erzherzog Ferdinand 1605 ein Ballhaus bauen, in welchem ein italienischer Meister zu dieser Fertigkeit Anleitung gab. (Hurter III. 313).

Möser spielte (1754) vereint mit italienischen Künstlern, wie schon Kurz (1736) gestattet worden war, sich mit den Operisten zu verbinden.

Noch hielten sich die seriösen wälschen Opern, musikalische Intermedien und die Comödien Goldoni's, die italienischen Opern und Comödien, welche die Impresarien Francesco Cosa (1756, 1757/8), Biagio Barzanti (1757) und Giuseppe Franceschini (1759/60, 1762) auf der Brünner Bühne darstellten; Allein schon die italienischen Opern und Singspiele der auserlesenen Gesellschaft des Pellino Vignia konnten, ungeachtet sich diese durch 4 neue von Venezia gegen eine monatliche Gage von 15—20 Dukaten herbeigerufene Sänger und Sängerinnen verstärkt hatte, den Wettkampf mit den französischen Pantomimen, Tänzen und deutschen Schauspielen der gleichzeitig anwesenden Gesellschaft des französischen Pantomimen Franz Sebastiani nicht bestehen (1761/2). Endlich mit Vincenzo Nicolosi, welcher mit seiner italienischen Operngesellschaft einige Opern und Ballette im Brünner Opernhaus aufführte (1767), verlor sich die italienische Oper von Brünns Bühne und machte dem gereinigten deutschen Schauspiele Platz.

Und nun noch einige Worte von den früher erwähnten Hannaken-Hochzeiten und Hannaken-Opern, welche so wenig bloß bei der untersten Volksclasse beliebt waren, daß sie vielmehr das Kloster-Stift Grätz bei Olmütz (1748) zu Ehren M. Theresia's und des Kaisers Franz gab (Adeodatus Hansely Brünner Merkwürdigkeiten Ms.). Die Hannaken-Stücke mit Musik vom mährischen Schullehrer Schreyer (um 1760) und vom Prämonstratenser Mauritius zeichneten sich im comischen Genre aus und waren wie in Mähren also auch in Böhmen gern gesehen, denn die Hannaken, der originellste von allen mährischen Stämmen, hat die alten Sitten am meisten beibehalten und ihre Mundart hat so viel eigenthümlich Unterscheidendes, daß sie zum Sprichworte wurde und die Lachlust erregte. (Ausland 1841, Nro. 90; Jungmann S. 270).

Von sonstigen dramatischen Gedichten und Vorstellungen in böhmischer Sprache, wie sie in jener Zeit auch in Böhmen nur selten und von geringerem Werthe vorkommen, (Jungmann S. 244, 246, 269—270) ist uns in Mähren nichts bekannt.

Vierte Periode.

Das Aufkommen des deutschen Schauspiels, stehender Theater-Gesellschaften.

Wo zu irgend einer Zeit das Drama lebendig aus der Geschichte aufsteht, wie z. B. in den Zeiten des dreißigjährigen Krieges, wo die Eregung der Gemüther auf dem Schauspieldase leicht war, weil die große Bühne der Weltbegebenheiten selbst die weite Grundlage des pathischen Interesses für alle Nachahmungen derselben bildete, da bedarf der Schauspieldichter weniger materieller Mittel,

zur a
Mähren

Aschaff?

um zu wirken, eben weil er der Hauptwirkung, der Gefangennahme der Gemüthsbewegungen sicher ist. In solchen Zeiten öffentlicher Aufregung also stellte sich die höchste Leistung im Dramatischen, und die den Zuschauer am tiefsten in Anspruch nimmt, das Trauerspiel, von selbst ein. Schwindet diese Theilnahme wieder, verlieren die Menschen den Sinn für große Gegenstände und mit ihm die Geduld sich durch diese aufreizen zu lassen zu Schmerz und Unlust, so bleibt dem Drama nichts übrig, als sich auf Convenienzstücke, auf bürgerliche Schau- und Lustspiele zu werfen, oder für jede allensäßliche Aufregung mit desto stärkerer Nahrung für die äußern Sinne, mit der Oper und ähnlichen Schauspielen, zu entschädigen. Auf diesem Standpunkte haben wir zuletzt das Schauspiel gesehen, ja auf einem noch gesunkeneren. Denn der grobe Sinnenreiz selbst war in der Oper unmäßig übertrieben, und die gemeinste Lachlust schien in den Lustspielen nur noch mit Schmug und Zoten befriedigt werden zu können.

Den öffentlichen Zustand der Schauspieldichtung, der Bühne und der Spieler um Gottsched's Zeit kann man sich nicht niedrig genug vorstellen. Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein bildeten sich Schauspielertruppen aus Seiltänzerbanden, und auf ihren Buden wechselten Marionetten mit lebenden Personen ab; ein Kuniger machte sich mit einer solchen Bande noch um 1750 einen Namen, und aus des Schneiders Reibehand Marionetten-Theater gieng der (auch in Brünn zum Vorschein kommende) Comiker Franz Schuch hervor, welcher mit Schönemann, Koch und Ackermann die ersten Verdienste um die Wiedergeburt des Schauspiels theilt. Die Schauspieldichtung war wie ausgeganen; die Acteure sorgten selbst für Staatsactionen, Farcen und Impromptus, und die konnten sich nicht einmal gestalten und ausbilden, weil sie die Principale, in deren Truppe sie entstanden, aus Mißgunst nicht veröffentlichten. Von den Schauspielern aus schien also so wenig etwas zu hoffen für eine Herstellung der Bühne, als vom Volke selbst, dessen Theilnahme sehr gering geworden war. Die Höfe gaben noch weniger Trost. In Dresden, in Berlin, in Wien hielt man italienische Sänger und französische Schauspieler und was war von diesen anders, als Steifheit, Schwulst und Unnatur zu lernen!

Bei solchen Mustern war es kein Wunder, daß sich die bessern unserer späteren Schauspieler aus sich selbst und aus den rohesten Anfängen bildeten. Denn das Beste mußte noch immer das sein, was sich aus der eigentlichen Volkscomödie hoffen ließ. Auch diese dauerte hie und da fort, am meisten in Österreich, Tirol und Oberbayern, wo weder öffentliche Ereignisse, noch die neue Bildung störten. Von Wien, wo das Impromptu, die Local- und Volkspoesie immer zu Hause war, gieng jener Schuch aus, der bei schon anständigeren Verhältnissen die extemporirten Stücke am längsten festhielt und sie zu einer gewissen Feinheit steigerte. Er selbst ist als der vortrefflichste Hanswurst bekannt und berühmt gewesen, von schnellem und treffendem Witz, dessen Lazzi überraschend und dessen Scherze nie unartig waren.

Neben der Volkscomödie dauerten in Österreich und Baiern die Auffüh-

rungen der Jesuiten, welche den Prunk und das Maschinenwesen der Hofballete in ihren geistlichen Stücken beibehielten, bis kurz vor Auflösung des Ordens (1773) fort. Auch in den protestantischen Ländern waren die geistlichen Stücke noch nicht ausgegangen.

Bis in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts hatte sich die ganze Bühne in einen Zustand von leerem Formalismus, gespreizter Vornehmheit, Lüge und Unwahrheit auf der einen, von nicht minder verderblicher Formlosigkeit, brutalen Sich gehen lassen und absichtlicher, sich selbst wohlfühlender Reheit, die endlich über alles Andere den Sieg behielt, aufgelöst.

Diesem verzweifelten Zustande kam, nachdem in der Theologie Spener, in der Wissenschaft Thomasius eine frische Bewegung hervorgerufen hatte, und in Günther († 1723) ein wahrer Dichter aufgetreten war, Hilfe durch den Leipziger Professor Gottsched. In die äußerste Formlosigkeit war die Bühne versunken; vor allem mußte ihr die Form wieder gewonnen, der verwilderten Kunst Gesetz und Ordnung, Zucht und Sitte verschafft werden; sie ihr gegeben zu haben ist Gottsched's großes Verdienst, dieses waren Doctrinärer der deutschen Literatur. Er wählte hiezu die Schule der Franzosen. Er kündigte den Harlekinsstücken, Haupt- und Staatsactionen, Opern und Singspielen, welche das Repertoire aller Bühnen bildeten, den Krieg an und führte das regelmäßige Schauspiel ein, die Tragödie und das Lustspiel, die er für die Schule des Volkes und einen Katheder der Tugendlehre ansah, seitdem er in Horaz gefunden, daß bei den Alten die Chöre die Stelle unserer Predigten vertraten.

Gottsched fand in der Reformation des Theaters eine besondere Unterstützung an der Caroline Neuber, einer Dame von scharfem, natürlichem Verstande, noch mehr aber voll Energie und Unternehmungsgeist, welche eine ausgezeichnete Bühne in Leipzig schuf. Hier gelangte 1728 die erste Darstellung eines regelmäßigen Trauerspiels (es war der Regulus des Pradon) zur Aufführung.

Um ein neues gereinigtes Repertoire von regelmäßigen Trauerspielen zu gewinnen, schuf Gottsched mit Hilfe seiner Frau und Freunde, in der kurzen Zeit von etwa 10 Jahren (1728 — 1739) eine völlig neue Literatur *). Hatte sie auch kein großes poetisches Verdienst und bestand sie der Mehrzahl nach in Uebersetzungen und Zurichtungen aus dem französischen des Corneille, Racine, Pradon u. a., waren diese endlosen Iphigenien und Bereniken, diese Brutusse und Alexander, mit denen die Gottsched'sche Clique, in unerhörter Fruchtbarkeit, die Bühne bevölkerte, sammt und sonders langweilige, nüchterne Gesellen, so war doch der Gegensatz dieser regelmäßigen, vornehmen, gebildeten Tragödie gegen die

*) Er stellte sie später in der „Deutschen Schaubühne,” nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet, Leipzig 1741—5, 6. Bd., zusammen; eine ähnliche Sammlung, von denselben ästhetischen Prinzipien ausgehend, nur noch umfangreicher, erschien zu Wien von 1749—1764, unter dem Titel der „Deutschen Schaubühne zu Wien“ nach alten und neuen Rustern, 12. Bd., mit Fortsetzungen bis 1785, 63 Bde.

Unregelmäßigkeit, die Plumpheit und Roheit der bisherigen Stücke so groß, so augensfällig, daß sie schon dadurch eine Art von Interesse erhielten; so gefielen sie doch dem Publikum; so füllten sie doch die Häuser; so erlebte doch Gottsched's „sterbender Gato,” der Matador dieser nachgeahmten Städte, in wenigen Jahren zehn Auflagen und erhielt sich lange Zeit auf den Brettern.

Damit war der Sieg nicht vollständig, nur das Trauerspiel gereizt, die Haupt- und Staatsaction verdrängt. Noch blieben zwei andere drohende Feinde: das improvisirte Possenspiel und die Oper.

Auch hierin halfen die Franzosen, namentlich Destouches, de la Chaussee, St. Fremont, Dufreny u. u., noch weit mehr aber, da die französischen Lustspielsdichter ihre Stoffe ohne Ausnahme aus der höheren Umgangswelt, der Modewelt des französischen Lebens entlehnten, der uns näher gestandene Däne Holberg, der seine Stücke durchgängig aus dem Bürger- und Bauernstaude nahm, dessen Komödie im reichsten Maße und eine lange Reihe von Jahren hindurch das Entzücken unserer Theaterbesucher, zugleich auch eine würdige und fruchtbare Schule unserer größten und vorzüglichsten Schauspieler, eines Echhof, Schröder u. s. w. gewesen.

Mit diesen Alltümern also, Franzosen und Dänen, wie auch allmälig durch einige schwache Originalversuche jüngerer Dichter unterstützt, unternahm Gottsched auch die Wiederherstellung des deutschen Lustspiels. Die feierliche Verbrennung des Harlekins auf der Neuber'schen Bühne zu Leipzig, im Jahre 1737, bildet für das deutsche Lustspiel einen ähnlichen Wendepunkt, wie die Aufführung des Regulus oder des Gato für das Trauerspiel.

Wenn aber Gottsched auch das unregelmäßige Trauerspiel, die Haupt- und Staatsaction völlig aus dem Felde schlug, so gelang ihm doch nicht, die Spuren echt comischer Kraft, zugleich mit dem feierlich zu Grabe getragenen Hauswurst, auszutilgen; er erstand dem steifen Ernst zu Trost in immer neuen Gestalten wieder, die improvisirte Komödie, mit ihrem eigenthümlichen Zauber, der trunkenen Lust, der wahrhaft bacchischen Begeisterung, erhielt sich nicht nur, sie gelangte vielmehr zu ihrer rechten Blüthe und wurde durch Schauspieler von Bildung, Witz und künstlicher Vollendung, wie Echhof, Schröder u. a., zu einem Meisterwerk ausgebildet, bis sie in den siebziger oder spätestens den achtziger Jahren überall in Deutschland zu Grabe gieng, dem neuen Kunstcharakter, dem Gegensatz des Volksthümlichen, erlag.

Wie die deutsche Oper bis 1741 in ihrer damaligen übertriebenen, nur auf den grössten Sinnenspiel berechneten Gestalt, an sich selbst und ihrem eigenen Ueberreize zu Grunde gieng, wurde bereits erwähnt. (Gervinus IV. 356—364, Blätter für liter. Unterhaltung 1844 N. 186—188, Brüg, Devrient u. a.).

Der Charakter der Leipziger und Neuber'schen Schule, der Wiege unseres Theaters, ehe in Hamburg oder Wien nur Versuche geschahen, war außer der Verbannung des Masken- und Stegreissspiels besonders in die Umkehr des volksthümlichen in das gelehrt Drama zu sehen. Hiermit stand im Zusammenhange,

daß die ursprüngliche englische Manier der Darstellung der Nachbildung des französischen Theaterspiels weichen mußte. Das Grelle, Uebertriebene und Ungeheuerliche machte der Convenienz und classischen „Methode“ Platz. Dies Verdienst war nicht gering; der ausschweifenden Willkür wie der marionettenhaften Formlichkeit der Haupt- und Staatsactionsmanier wurde durch Maß und Regel ein Ende gemacht, und war diese Schule auch keineswegs unsterblich, so vermittelte sie doch den Übergang zu reineren Kunstdingen. Hiezu kam, daß die Neuber, die Bedeutung der Bühne tiefer fassend, als ein „Ergözungsmittel“, zuerst sie als eine Sache des „gemeinen Besten“ hinstellte, die Sitten der Schauspieler reinigte und von diesen Strenge und Ueberlegung forderte. So kam denn um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Abschaffung der Staatsaction, des Harlekins und der Stegreifcomödie in ganz Deutschland zu Ehren und das Repertoire bestand überall aus gelehrtten und einstudierten Stücken.

Allein die arme Neuber hatte wie Cortez ihre Schiffe verbrannt, sie drang vorwärts und gieng siegend zu Grunde; Schuch und Schöinemann bedrängten sie schwer, und Elias Schlegel's, des frommen Gellert und des jungen Lessing Erstlinge gaben dem Bühnengeschmacke eine neue anti-französische Richtung, mit der ihr Reich fiel. Die merkwürdige Frau starb vergessen 1776.

Schöinemann (geb. 1734, gest. 1782), praktisch gewandt als Principal, machte die Neuber und ihre Schule schnell vergessen. Er führte mehr Ordnung und Sitte bei seiner Gesellschaft ein, brachte zuerst die comische Oper, das Schäferspiel auf die Bühne sorgte für gute Uebersetzungen und verwies die gangbaren schlechteren von der Bühne. Er zog Schauspieler, die ältere Schröder, Echhof, Ackermann u. a., an sich, die mit und lange nach ihm der deutschen Bühne Stolz waren, und begründete den Ton, der zu Ende der achtzig Jahren in Rücksicht auf Spiel, Darstellung und Personal herrschte. Allein! wie bescheiden noch um 1750 die Finanzverhältnisse der blühendsten deutschen Bühnen waren, sehen wir darans, daß Schöinemanns Wochenetat in Lüneburg 16 Thlr. 8 Groschen betrug, aus dem Ackermann und die Schröder den höchsten Gehalt, 2 Thlr. wöchentlich, Echhof 1 Thlr. 16 Groschen erhielten. Die Haushaltthe betrug 2 Thlr. wöchentlich, die Beleuchtung 1 Thlr., die Musik 1 Thlr. 8 Groschen. In Berlin herrschte zu dieser Zeit noch die Haupt- und Staatsaction und die improvisirte Comödie (Schuch und Stenzel). Hier sah man auch die erste Operette: „Der Teufel ist los“, englischen Ursprungs, mit Gesang ohne Orchester. Inzwischen war der Mann herangereift, der den Übergang von der französischen Schule zur deutschen vermitteln und vollenden sollte. Es war Conrad Echhof, geb. 1720 in Hamburg, durch Naturtrieb und merkwürdige Schicksale zum Schauspieler, durch eine vollendete Kunsterkenntniß zum Reformatör der mimischen Kunst berufen. Indem er, gegenüber der Leipziger Schule, das Prinzip „natürlicher Darstellung“ vertrat, die erste Schauspieler-Akademie gründete, und in Verbindung mit Lessing das deutsche Theater zunächst auf

dem stärksten Gefühle der Deutschen, „dem Familien-Interesse,“ zu basten suchte, wurde er, freilich durch Lessing, der Gründer einer eigenthümlich deutschen Schauspielfunkst.

Wohl waren schon vordem in Leipzig geistvollere Dichter aufgetreten, die zwar von Gottsched ausgehend und in der Tradition französische Muster erzogen, sich doch im Verlaufe ihrer weiteren Entwicklung mehr oder weniger davon zu befreien und eine leidliche Selbstständigkeit zu erringen wußten, wie Elias Schlegel (1718—49), der erste, welcher sich in den Materien seiner Trauers- und Lustspiele an das Vaterländische anzuschließen sucht, Gellert, damal vorzüglich berühmt als Verfasser des weinerlichen oder rührenden Lustspiels das sich später, bei wachsender Sentimentalität, weit über die deutsche Bühne ausbreitete, Krüger (1722—50), Cronegk u. a. Indessen rissen sich diese Dichter nie ganz vom französischen Geschmack los; nur regelmäßiger, einfacher und natürlicher wurden die Schauspiele und ihre Darstellungen. Der dramatischen Dichtung war auch wenig förderlich, daß so häufig die Schauspieler selbst Dichter und nicht selten tonangebende Dichter wurden. In Wien insbesondere schrieben in den 1740er und 50er Jahren Weiskern, Stephanie der Ältere († 1800) Brenner u. a. eine Menge Stücke noch ganz im alten Style und seit 1760 überschwemmten auch anderwärts die Brandes, Großmann († 1796), Brehner († 1807), u. a. die Bühne mit einem gewaltigen Vorrathe trivialer Alltagsstücke. So unerheblich aber auch die dramatischen Dichtungen aus der Periode vor Lessing waren, so wichtig und bedeutend wurden sie für die Ausbildung unserer Schauspielfunkst. Je einfacher nämlich diese Charactere waren, je flüssiger ihre Haltung, je entblößter die ganzen Stücke von Allem, was die Sinne blenden und bestechen konnte, von scenischem Aufpuß, Pomp der Sprache u. s. w., desto mehr nöthigten sie den Schauspieler zu einem naturwahren, fein nuancirten, lebendigen Spiel. Auf den frassen Schwulst der Haupt- und Staatsactionen, die steife, hohle Pracht der französischen Trauerspiele gab es keine bessere Schule eines naturwahren Spiels, als eben diese Rollen: Rollen, die an sich so wenig, beinahe nichts waren, aus denen der Schauspieler erst Alles machen mußte. Hier war die Schule jener vorzüglichen Characterdarsteller, welche die Morgenröthe unserer dramatischen Dichtung begleiten, der Ackermann, Koch, Brückner, Schönemann, vor Allem Echhoff, des eigentlichen Repräsentanten dieser Uebergangsepoke, des wahrhaftesten theatralischen Pendant's Lessings.

Es war die ästhetische Epoche Deutschlands, das sich aus der wüsten Zerflossenheit der beiden letzten Jahrhunderte wieder zu finden rang. Die Religion, die abstrakte Hingabe an das Jenseitige, hatte aufgehört, die bestimmende Macht der Zeit zu sein; die Politik, die staatliche, die historische Entwicklung war es noch nicht, wie jetzt. Dagegen nahm die Kunst alle Kräfte in Anspruch, unterwarf sich alle Geister, gährte und trieb in allen Herzen. Daher mit einem Mal diese Fülle von Dichtern, die in Deutschland auftauchten, daher dieses Wiederanknüpfen an die großen Lehrer und Muster alles Schönen, die Griechen, daher

diese ganze sogenannte classische Epoche unserer Literatur, die seit der Mitte des vorigen Jahrhundertes heraussteigt und ihre Classicität eben diesem Umstände ver- dankt, daß die Zeit damals so ganz rein aufging in der Kunst, sogar keinen andern Ausdruck verlangte, als einzige den ästhetischen.

Lessing's weltgeschichtliche That ist es, diesen Inhalt der Zeit ausgesprochen, ihr zuerst zu ihrem eigenen Bewußtsein verholfen, sie über sich selbst und ihre Aufgabe aufgeklärt zu haben: dadurch, daß er zuerst das Wesen der Kunst, die Idee des Schönen entdeckte und bestimmte, daß er bewies, wir müßten, um der Kunst mächtig zu werden, zur Natur, der Grundlage des Schönen, der Mutter aller Kunst zurückkehren, nicht zur rohen, ungebundenen, sondern zur verklärten, durch den Geist wiedergebornen Natur, der Natur der Griechen, der Natur Shakespeare's, die er mit triumphirendem Stolze gegen die Unnatur der Franzosen in die Wagschale warf.

Lessing († 1778), für ein volles Menschenalter, von der Mitte der vierziger bis Ende der siebziger Jahre, der eigentliche Mittelpunkt, der lebendige Träger der deutschen Bühne, die er freilich mit dem edelsten Eifer nicht zur Nationalbühne umzuschaffen vermochte, war an den Theatern in Leipzig, Berlin, Breslau und Hamburg unablässig thätig, den französischen Geschmack zu bekämpfen und zu verdrängen. Er begann den Kampf in den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters“ (1750), schärfer in seiner „theatralischen Bibliothek“ (1754—8). Die 1755 in Leipzig erschienenen ersten öffentlichen Theaterkritiken gründeten die Verbindung der Kunst mit der Wissenschaft, ohne welche jede Bühne, die nur den Geschmack des Publikums zum Leitfaden nimmt, versinken muß. Mit der ersten Darstellung von Lessing's „Miss Sara Sampson“ in Leipzig 1755 war für lange Zeit der Sieg des „bürgerlichen Trauerspiels“ in Deutschland entschieden. Es ist nicht nur das erste deutsche Stück, welches, trotz seiner verhältnismäßigen Unregelmäßigkeit im Vortrag und Dekomönie, den Namen eines Trauerspiels verdient, sondern es wirkt zuerst mit wahrer Originalität das französische Cestum ab, ohne einem andern zu versetzen; die Regeln des französischen Drama's sind bereits völlig durchbrochen, Alles, was die innere Handlung, die Motive, die Situationen anbetrifft, fußt schon auf englischem Grund und Boden. Wie Lessing in der Sara Sampson den Zwang des Alexandriner bei Seite warf und die tragische Muse zuerst, in schlichter Prosa, die natürliche Sprache des Umgangs sprechen lehrte, wagte er es auch, der bisherigen Unterstützung des Trauerspiels, in dem nur Könige und Fürsten, Helden und Tyrannen hatten auftreten dürfen, zu entsagen und auch Personen bürgerlichen Standes einzuführen, nichts als Menschen zu zeichnen. Der Erfolg der Sara Sampson war außerordentlich. In noch nicht Jahresfrist machte sie die Runde über alle deutschen Theater (auch in Brünn finden wir sie spätestens 1763); sie ward das Vorbild aller bürgerlichen Dramen in Deutschland und eröffnet zugleich die tragischen Stoffe, die in den 70er Jahren vorzugsweise behandelt wurden. Das bürgerliche Trauerspiel verdrängte das heroische, man betrach-

teite es als die eigentlich nationale, dem deutschen Charakter angemessene Gattung.

In den Berliner Literaturbriefen von Nicolai, Mendelssohn, Lessing, Abt (seit 1759), so wie später in der Allgemeinen deutschen Bibliothek wird der Kampf immer heftiger, die Autorität Gottsched's und seiner Freunde immer mehr untergraben und gestürzt. In einer Zeit, welche die Übersetzungen dramatischer Autoren (Moliere, Destouches, Favart, Goldoni, seit 1762 Shakespeare von Wieland) in Massen erhielt, nahm sich Lessing durch die Übertragung Diderot's (1760), der die Unnatur und Überladung der französischen Bühne angegriffen hatte, einen Franzosen selbst zum Kampfsgenossen gegen Gottsched und seinen Geschmack. Als Diderot und Shakespeare, nach Deutschland verpflanzt, ihre ersten Wirkungen thaten, war gerade Friedrichs von Preußen Sieg bei Rossbach er-sucht, und mußte bei allen Neidern und Gegnern der französischen Nationalität in Politik oder Literatur eine große Heiterkeit verbreiten, die Lessing zu benützen nicht versäumte. Er schrieb mitten unter der Armee in Breslau seine *Mimma von Barnhelm* (welche 1767 in Hamburg zuerst zur Aufführung kam). Die comische Rolle, die der Franzose darin spielt, der Gegensatz der echt deutschen Charaktere, die man hier zum erstenmale und nachher vielleicht nie wieder mit solcher Liebe und in so unaffektirter Gestalt auf die Bühne gebracht sah; der glückliche Griff in das Nationalleben, die Ansprache an die Begeisterung für jene siegreiche Armee u. s. w., alles dies neben der geschicktesten dramatischen Behandlung wirkte schlagartig im Volke. Kein Werk außer dem *Messias* von Klopstock hatte vor Goethe's Erfüllungsdichtungen eine solche Theilnahme gefunden. Es wurde (1767) in Berlin in 22 Tagen 19 Mal gegeben. Eine Fluth von Soldatenstücken folgte. Der Schrei nach Nationalität wurde allgemein; der Gedanke an eine Nationalbühne saßt im Volke Wurzel. Die Staatsaction und die ihr verwandte französische Tragödie verschwand oder behauptete nur ein Pietätsinteresse. Der deutsche Harlekin verschwand.

Nachdem Leipzig seine Bedeutung für die Bühne verloren hatte, als dessen Theater von Echhof an den minder begeisterten, obwohl geschmackvollen Koch übergegangen war, wurden Hamburg und Wien das Augenmerk aller Welt.

Lessing's *Mimma* war die erste Dichtung, die den Werth einer nationalen Bühne und volksthümlich patriotischer Stücke empfunden ließ. Von da an datiren wenigstens die ersten Versuche, die Führung der Theater den wandernden Truppen selbst zu entziehen und die Bühne von freiem, künstlerischem Standpunkte aus zu lenken.

Hamburg hatte seit den dreißiger Jahren sich des vorzüglichsten Theaters in Deutschland erfreut; wie ehemals der Sitz der Oper, so war es jetzt der Hauptsitz des deutschen Drama's geworden, wurde die Wiege des neuen Theaters dadurch, daß es eine Schule für Schauspieler ward und zunächst das leistete, was Leipzig versprochen hatte. Die vorzüglichsten Gesellschaften, eine Neuber, ein Schönemann, Koch, Ackermann mit Künstlern wie Starke, Krüger, Böck,

Schröter, Borchers, die Hensel, vor Allen Ekhof, sowie in jüngster Zeit Schröder hatten hier gespielt. Als dennoch in Folge zufälliger Umstände die letzte Ackermann'sche Unternehmung im Jahre 1766 zu Grunde gegangen war, gründete eine Privatgesellschaft eine neue Direction, welche eine Musterdirection für Deutschland, die Hamburger Bühne selbst eine deutsche Nationalbühne werden sollte. Sie berief Lessing zum Dramaturgen und künstlerischen Rathgeber. Zwar konnte weder Lessing's Beirath, noch ein Verein so vorzüglicher, so unvergleichlicher Künstler, wie Ekhof, die Hensel, Böck, die Mecour, die Löwen u. a., ein Unternehmen retten, dessen Begründern und tatsächlichen Leitern es an künstlerischer Einsicht, an moralischem Muth, an finanziellen Kräften fehlte; es gieng noch in demselben Jahre seines Entstehens (1767) wieder ein. Allein Lessing's „Hamburgische Dramaturgie,“ ursprünglich bestimmt, jeden Schritt zu begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters wie des Schauspielers hier thun würde, wurde ein Werk universeller Bedeutung, eine wahre Muster-Anleitung zur dramatischen Kunst, neben *Laocoön*, die Urheberin aller echten Ästhetik in Deutschland.

Der Bruch mit den Franzosen war entschieden, die Einführung Shakespeare's gesichert. Lessing's letzte dramatische Dichtungen: *Emilia Galotti* und (1775) *Nathan der Weise* (das erste bedeutende Stück, das, seitdem der Alexandriner verdrängt worden, wieder in Versen geschrieben ward) verschmolzen Shakespeare'sche Kraft und Wahrheit mit griechischer Anmuth und Milde, romantische und antike, Shakespeare'sche und hellenische Elemente, welche Lessing, als das einzige Maßgebende, das wahre Gesetz der Kunst, jenem forcirten Shakespeare-Enthusiasmus entgegensegte, der sich inzwischen der deutschen Jugend bemächtigt hatte. *Nathan* schildert die geistigen Kämpfe zu Ende des 18. Jahrhundertes und verkündigt prophetisch als deren Frucht die reine, schöne Humanität, die Bildung, die Menschlichkeit im höchsten Sinne.

Lessing's Dramaturgie schüchterte endlich auch Weisse († 1804) ein, welcher in seinen Tragödien zeigt, wie schwer man das französische Joch abschüttelte, wie schwer man den Alexandriner, der fast alle Schuld trägt an der unendlichen Langweiligkeit und Monotonie der Stücke jener Zeiten, aufgab, weil die Schauspieler, welche sich zu Gottscheds Zeit gegen den Vers gesträubt hatten, die Bequemlichkeit dieses Recitativs vor dem natürlichen Vortrage allmählig eingesehen haben mochten. Endlich zog sich Weisse vom Trauerspiele zurück in die Oper; da die großen Schauspiele der Franzosen nicht mehr gelten sollten, so führte er ihre kleinen Ergötzlichkeiten und *Baudevilles* ein. Dadurch ist er viel schädlicher geworden als durch seine erfolglosen Trauerspiele; die ganze Schaar der mittelmäßigen Talente, die sich an gute Componisten angerauht wohlfeil einen Namen machen wollte, warf sich auf diese Tändeleien.

Schon 1767 hatte sein „Lottchen am Hofe,“ durch Hiller's anmuthige Musik gehoben, außerordentlichen Beifall erhalten, die tändelnden und zärtlichen Arietten gefielen dem Publikum immer noch besser, als die alexandrinischen Robomontaden

im Schauspiele. Diese Operetten von Weisse und Hiller wurden wahre Cassemittel, fanden zahlreiche Nachahmer und verursachten in kürzester Frist eine Restauration der Oper, als musikalischen Drama's, von der Gottsched sich schwerlich träumen ließ, als er die Oper durch das Schäferspiel erzeugte, das, Anfangs Quelle der Oper, sich nun in den vielen späteren Nachahmungen wieder darin versteckt hatte.

Während sich nun im westlichen Winkel Deutschlands die nationale Schauspielskunst zuerst zur echten Kunstsbedeutung erhob, blieb der Osten, besonders Österreich und Wien, noch immer in den Händen der Stegreiffschauspieler, kam man damals über den Gottscheisch-französischen Styl, wenigstens im Trauerspiele, nicht hinaus. Österreich war das einzige Land, wo der freiere Character des süddeutschen Lebens und die Vergnügenlust im Volke einen Geschmack am Schauspiele bis in die unteren Stände selbst in mittleren Orten verbreitete, während in Berlin noch im Anfang der 80er Jahre der Mittelstand der Bühne wenig achtete. In Linz, Neustadt, St. Pölten, Krems trieben sich Truppen um, in Prag, Pressburg, Graz, Brünn gab es früher als irgendwo sonst im Reiche stehende Theater. Hier waren fast alle Elemente, die man nur begehrn konnte, Volksheilnahme, guter Wille am Hofe und unter einzelnen Gebildeten, äußere Mittel die besten Schauspieler anzu ziehen. Nur leider das Beste fehlte: Bildung und Bildungstrieb.

Erst gegen die Mitte des Jahrhunderts regte sich ein besserer Trieb. Die Schauspieler, welche in den Staatsactionen und Zaubercomödien die Prinzen, Tyrannen, Zauberer u. s. w. zu spielen hatten, waren es müde geworden, den Possenreisern blos zum Aulös ihrer Schwänke oder dem Publikum als Lückenbüßer zu dienen, wenn es sich vom Lachen erholen wollte. Der Ruf der norddeutschen Kunstgenossen, der Beifall, welchen die französischen Schauspieler neben ihnen erwarben, reizten ihren Ehrgeiz und ließ sie nach besseren Characteren und einer anderen Sprache verlangen, als Weißkern, Prechauer, Kurz und Huber ihnen lieferten. Auch im Publikum erwachte ein edleres Bedürfniss. So gelang es denn dem Schauspieler Weidner im Jahre 1747 den Impressario Sellier zu bewegen, einmal einen Versuch mit der Aufführung eines regelmäßigen Stückes zu machen. Obwohl man dazu eine sehr mittelmäßige Tragödie, nämlich Krüger's: Allemanische Brüder wählte, so machte dieser Versuch doch einen so guten Eindruck, daß Sellier sich von dieser neuen Gattung Vortheil versprechen durste und daher Koch, Heydrich und die Lorenz von der Neuber'schen Truppe zur Completirung des Personals für „studierte Stücke“ verschrieb. Die Vorstellungen begannen 1748 mit dem Essex des Corneille, Koch gab zu seinem Benefice den Voltaire'schen Oedip und so fuhr man fort, und obwohl die Spielweise der Leipziger Schule dem derb gewöhntem Publikum sehr fremd erschien, fäste die Tragödie dennoch festen Fuß.

Zugt erkannten die Extemporanten die ganze Größe der bisher höhnisch verlachten Gefahr und es entbrannte ein verzweifelter Kampf gegen das regel-

mäßige Drama und die neuen Eindringlinge. Was abenteuerliche Erfindungskraft und unverschämter Humor vermochte, wurde aufgeboten, um die Volkskunst festzuhalten; keine Cabale und Privatintrigue gespart, um den studierten Schauspielern den Aufenthalt in Wien zu verleiden. Mit Koch gelang das schon im nächsten Jahre, er ging mit seiner Frau nach Sachsen zurück, die Lorenz heirathete den Huber, Heydrich blieb ebenfalls und beide wurden bald zu den trefflichsten Extremporanten gezählt.

Doch war damit das regelmäßige Drama noch nicht gesprengt. Freiherr von Lopresti, welcher 1751 das deutsche Theater seiner Unternehmung des italienischen und französischen einverlebte, ließ die Tragödie nicht fallen, und um dem Unsinn und der Gemeinheit der Burleske eine Schranke zu setzen, wurde in demselben Jahre eine Theatercensur eingeführt, und den Extremporanten eingeschränkt, sich aller Unanständigkeiten und widersinnigen Ausdrücke zu enthalten. Aber es wurde für die Burleske noch schlimmer. Maria Theresia fasste die Bedeutung des Theaters immer schärfer ins Auge, hob 1752 die bisherigen Privilegien der Unternehmer auf und übergab das deutsche Schauspiel der Aufsicht des Magistrates mit der Weisung, es auf einen gesitteten Fuß zu setzen. Und damit dies unbeirrt von Vortheilsrücksichten geschehen könne, dotirte sie das deutsche Schauspiel nicht nur mit einer namhaften Summe, sondern übernahm sogar jede Schadloshaltung.

Dieser wichtige Schritt, einer so großen Fürstin würdig, hatte doch nicht jene vortheilhafte Wirkung, die man erwarten durste. Theils war der Bildungstrieb im Publikum, der allein ein aufstrebendes Theater stützen kann, zu gering, theils war die Organisation des Instituts eine verfehlte. Der Magistrat wälzte die Last der Verantwortlichkeit für das Theater nach zwei Jahren ab, Maria Theresia aber verharzte in ihrer Protection, und die deutsche Bühne in der Burg wurde nun förmlich eine kaiserliche, wieder einer der erfreulichsten Fortschritte; aber es lag nun einmal in den Wiener Verhältnissen, daß die liberalste Protection der Herrscher dem Theater nicht gedeihen sollte. Dazu kam der Fehler, daß die Direction, die nach einem vernünftigen Beschluß in die Hand eines Einzigen gelegt wurde, dem Grafen Durazzo, einem Italiener, anvertraut wurde, der, abgesehen von allem Mangel an spezieller Kenntniß des Theaters, auch nicht ein Wort deutsch verstand.

Daher erhob sich die Burleske wieder mit gesammelter Kraft, neue Talente wurden gewonnen, die auch sogleich neue Maskencharactere aufbrachten. Man gab der Musik immer mehr Raum, von Liedern und Arien kam man zu Terzettten und Quartetten, es wurden förmliche burleske Singspiele daraus und der Weg zur „Donaunymphe“ und „Teufelsmühle“ war gefunden. Aber in diesem merkwürdigen Geschmackskriege, der 20 Jahre lang an ein und derselben Bühne hartnäckig fortduerte, verschmähte die Volkspartei kein Mittel der Cabale, des Spottes, der Verläumung, um seine Herrschaft zu verlängern. Sie gaben z. B.

den studierten Schauspielern den Spottnamen der Gregoriusspieler und führten tragische Stücke, z. B. Miss Sara, mit jenen Kräften auf, die sonst in den zügellosen Burlesken verwendet wurden. Wenn gleich Prehäuser die Sache ernsthaft zu nehmen schien, so war das Publikum doch zu sehr gewohnt, über ihn zu lachen, als daß die boshaftste Absicht, dadurch die Wirkung des Stückes zu zerstören, nicht in die Augen springen sollte. Weißkern war es, der an der Spize aller dieser Intrigen stand, obwohl er selbst in edlen Väterrollen des regelmäßigen Drama's mit Beifall austrat. Daß die talentvollen Extemporanten ihre Stellung behaupten wollten, war natürlich, sie hatte viel Reizendes, aber auch eine schmuzige Gewinnsucht hatte ihren Theil daran. Ein merkwürdiger Tarif, der noch von der Impresa her bestand, belehrte uns darüber. Dem zufolge wurde	6 fl.
für jede Wiederholung derselben	3 "
für eine neue Burleske mit Arien	12 "
für jede Wiederholung derselben	6 "
für jede neue Arie dazu	1 "

Höflich war nur durch eine gänzliche Überschwemmung des Repertoires mit diesen Fabrikaten dabei etwas zu gewinnen. Weißkern hat deren 140 gemacht.

Schmachvoll aber sind die sogenannten Prämien, welche dieser Tarif den Darstellern zugestehst:

für jedes Aufstiegen im Stücke	1 fl.
für einen Sprung ins Wasser	1 "
für einen Sprung über eine Mauer oder einen Felsen herab	1 "
für jede Verkleidung	1 "
für Prügel (passiv)	— " 34 fr.
für eine Ohrfeige oder einen Fußtritt	— " 34 "
für jeden erhaltenen schwarzen und weißen Fleck	— " 34 "
fürs Begießen	— " 34 "
jeder Duellant in den Combattements	— " 34 "

Und diese erniedrigenden Emolumente wollten die Schauspieler nicht einbüßen.

Auch die Zeitumstände beförderten die Dauer dieses Geschmacks. Der siebenjährige Krieg wirkte auch hier niederdrückend auf die Theaterzustände, die Kaiserin hatte schwere Sorgen, und ließ das Theater außer Acht, dem Volke wurden in Angst und Nöthen die Spätmacher immer lieber und nothwendiger, der Adel hielt sich an das französische Theater und Durazzo ließ die Dinge gehen, die er nicht zu ändern wußte. Veränderungen in der Leitung der Bühne machten die Sache nicht besser. Weißkern und die Extemporanten waren vollständig obenauf. Mit heldenmütiger Ausdauer suchten die aufs Neuerste bedrängten studierten Schauspieler dem regelmäßigen Drama die Bühne zu erobern. Schwerlich wäre es ihnen aber gelungen, wenn nicht jetzt der Einfluß eines Mannes von Wissenschaft und gebildetem Geschmack, dabei von unabhängigem und stolzem Geiste und unerschütterlichem Charakter, bedeutend ins Gewicht gefallen wäre.

Es war dies Sonnenfels (1733 zu Nikolsburg in Mähren geboren, 1817 gestorben) durch dessen freimüthige Neuerung an den Kaiser Maria Theresia sich bestimmt fand, das Extemporiren auf der Bühne zu untersagen, und Sonnenfels zum Theatercensor zu ernennen (1768). Damit war die Wiener Stegreif-Burleske tot, und der Sieg neigte sich auf die Seite des neueren Geschmacks, aber doch erst, als der Tod die Reihen der Extemporanten vergestalt gelichtet hatte, daß die Uebrigbleibenden inuthlos davongingen. Weiskern hatte in seinen letzten Lebensjahren, als er die Sache der Stegreif-Comödie schon verloren sah, sich mit der ganzen Energie seines Geistes auf Studien der Geschichte und Geographie geworfen, und eine von ihm gearbeitete Topographie des Erzherzogthums Oesterreich, eine für seine Zeit gründliche Arbeit, erschien nach seinem Tode. Prehäuser, der ein verständiger und redlicher Mann war, hatte sich schon in den letzten Jahren bereit erklärt, den grünen Hut und die Hanswurstjacke abzulegen, auch schon einige charakteristische Rollen, zuletzt noch den Just in Minna von Barnhelm mit Beifall gespielt. Als Weiskern starb, fühlte er, daß es nun auch mit ihm zu Ende sei, und bei dessen Begräbnis sagte er zu seinen Kameraden: Unser Oboardo hat es überstanden, ich werde ihm bald folgen, er wird nicht ohne seinen Bedienten sein wollen.

Manche Bemühungen, insbesondere Aßfligios, die Burleske wieder zu beleben, scheiterten an dem manhaftesten Widerstande aller Schauspieler, der durch Sonnenfels unterstüzt wurde, und selbst das Publikum hatte seinen Geschmack bereits geändert und war für Besseres reif geworden. Der Sieg des regelmäßigen Dramas war endlich vollständig anerkannt, das französische Schauspiel, wenn auch ansteckend in seinen Manieren für deutsche Schauspieler, rief einen Wetteifer hervor, und die Ballete waren eine wahre Schule der Aumuth und des pantomimischen Ausdrucks.

Sonnenfels gab unterm 14. August 1770 ein Programm aus, worin die neue Direction sich öffentlich zur Erfüllung der veredelnden Principien anheischig machte. Es war vorsichtig und verständig, daß er die Wiener darüber beruhigte: das scherhafte Lustspiel solle die herrschende Gattung, Trauerspiel und rührende Stücke dagegen nur Würze des Repertoires sein, ja er versprach: „das Scherhafteste soll manchmal so nahe an die Grenze der Posse sinken, als die Wohlstandigkeit der Bühne, welche man beständig im Angesicht behalten wird, zugeben kann.“ Den Dichtern wiederholte die Direction die schon von Heusfeld gegebene Zusage eines Honorars von 100 fl. für ein Stück, das die Abendvorstellung fülle, für die kleinern nach Verhältniß, auch wurde ihnen die Alternative gestellt, ob sie anstatt der 100 fl. das freie Entrée in beide Theater auf ein Jahr annehmen wollten. Den Adel lag Sonnenfels trügend an, „an der Bildung der Schauspieler nähern Antheil zu nehmen, indem er ihnen den Eintritt in seinen Umgangskreis gestatte, wo sie allein die Urbilder zu dem freien edlen Anstande, zu der Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Umgangs studieren können, die wir

von ihnen auf der Bühne fordern, und worin allein der Vorzug einiger französischer vor unsren Schauspielern besteht.

Dass aber trotz aller großartigen Mittel und Anläufe, welche eine rasche Entwicklung des Schauspiels in Wien erwarten ließen, doch die Wiener Bühne nur den Nachzug leistete, und sich in wohlgenährter Gemächlichkeit, um Jahrzehnte später jene Fortschritte aneignete, welche die geringgeschätzten ober- und niedersächsischen Truppen, unter steter Noth und Sorge, und vielleicht eben deshalb erreungen hatten, lag wieder in jenen eigenthümlichen Verhältnissen Wiens begründet, welche auch die Burleske länger als irgendwo anders in Blüthe erhalten hatten.

Ein Hauptgrund für das mindere Gedeihen lag wohl darin, dass die Leitung dieser Kunstanstalt nicht in die Hände jener gelegt wurde, die hierzu den Beruf in sich trugen, sondern dass vornehme Leute, um sich bei der Krone zu insinuiren, sich zu Pachtungen und Directionen trotz der enormen Geldverluste zudrängten. So hatte die rühmenswerthe Aufmerksamkeit des Kaiserhauses das deutsche Theater aus der Verachtung der höheren Stände schnell zu dem eifrigsten Anteil erhoben und ihm ein vornehmes Ansehen gegeben. Dass aber beim Theater vor allen andern Dingen es darauf ankomme, dass gut Komödie gespielt werde, das schien man ganz übersehen zu haben. Ein anderer Verlust für die Bühne war es, dass Sonnenfels schon 1771 das Amt der Theater-Censor wieder abgenommen wurde, welches zu jener Zeit von hoher Wichtigkeit war, indem der Censor negativ über die Wahl der Stücke bestimmte und die Herstellung des Repertoires die wichtigste Aufgabe der Reformperiode war. Bei diesem Wechsel der Dinge ging auch sein dramaturgischer Einfluss zu Ende. Auch erhob sich gegen ihn bald der Undank, und Stephanie der Jüngere schrieb, sobald er nur hoffen konnte, es straflos zu thun, ein Stück, „der Tadler nach der Mode“ worin er zu öffentlichem Gelächter Sonnenfels, dem er persönlich verpflichtet war, copierte.

Das Jahr 1771 wurde noch durch den folgewichtigen Vorgang bezeichnet, dass Maria Theresia zum ersten Male das deutsche Schauspiel besuchte.

Man gab Diderots Haussvater. Die Theilnahme, welche der Kaiser schon längst der deutschen Kunst zugewendet hatte, gewann nun an Nachdruck und brachte schon im nächsten Jahr das wichtige Resultat hervor, dass die französische Truppe abgeschafft wurde, deren Einfluss auch auf die Deutschen sehr nachtheilig wirkte, denn diese wurden ihnen ein Vorbild der Nachahmung; aber trotz Sonnenfels Warnung nahmen die deutschen Schauspieler früher die Unarten als Vorzüge der französischen an, auch hatte die lange Herrschaft des Stegreiff die Schauspieler auf den Kreis ihrer eigenen Gedanken beschränkt und ihrem Ausdrucke eine unvermeidliche Plattheit gegeben. Den Schauspielern aber konnte ihre zurückgebliebene Entwicklung nicht zur Last gelegt werden, der Hergang der Geschichte entschuldigt sie hinlänglich. Im Gegentheile verdient der Fleiß und Eifer, den sie bei Einführung der memorirten Dramen bewiesen, vollkommene Anerken-

nung. Fast Alle, nur zu zwanglosem Ertemporiren gewöhnt, setzten sie es dennoch, um ein regelmäßiges Repertoire zu erschaffen, zwei Jahre lang durch, wöchentlich ein neues memorirtes Stück zu liefern, und diesen Anstrengungen gelang es, daß das Wiener Repertoire schon zu Anfang der Siebenziger Jahre eine den norddeutschen Theatern wenigstens ähnliche Phystognomie zeigte. Freilich nahmen die Wiener Producte den meisten Raum ein, aber die Tragödie und höhere Komödie war doch auch vertreten, und Sonnenfels Einfluß verschaffte der Wiener Bühne sogar die Auszeichnung, einige Unternehmungen vor dem übrigen Deutschland voraus zu haben. So wurde am 20. August 1770 Bravé's Brutus aufgeführt, merkwürdig, weil darin der erste Versuch gemacht worden war, den fünffüßigen Iambus einzuführen. Ebenso kam das Wiener Theater auf Sonnenfels Anregung sogar zuerst auf die Benützung der Wielandischen Uebersetzung des Shakespeare; Stephanie der Jüngere brachte 1772 den Macbeth, und im nächsten Jahre den Hamlet, obwohl beide, zu Schaus- und Spectakelstücken verarbeitet, schnell wieder von der Bühne verschwanden.

Im Jahre 1776 entschloß sich Joseph II., nachdem die Koharysche Pachtung mit 60,000 fl. Schulden belastet war, die Kunstpächterei gänzlich aufzuheben, und die deutsche Bühne unter directen Schutz der Krone zu stellen, und constatirte das deutsche Schauspiel im Theater an der Burg als National-Theater. Dem Oberkammer-Amte, welchem die Verwaltung, d. h. die Bestreitung der Kosten und die Oberaufsicht oblag, gab er dafür seine andre Weisung, als daß das National-Theater „zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredlung der Sitten“ wirken solle.

So war mit dieser musterhaften Institution das Theater dem Prinzipie nach schon auf seiner Höhe angelangt, seine wahre Bedeutung und Bestimmung war von dem Kaiserthrone herab thatsfächlich proklamirt.

Und Joseph ging mit Sorgfalt und Nachdruck daran, seine Absicht zu verwirklichen, er sandte den Schauspieler Müller auf eine Rundreise durch Deutschland, um die besten Talente zu gewinnen; er gab, was das wichtigste war, die künstlerische Leitung wieder ganz in Künstlerhände, und als das Repertoire, nur aus den besten vorhandenen Stücken zusammengesetzt, der oberflächlichen Vergnugungssucht des Publikums nicht zugäte, und das Oberkammeramt dem Kaiser vorstellte, daß der Gassen-Aussall ohne Ballett bedeutend werde, die Leute kämen nicht ins Theater, da antwortete Joseph: „Nur so zu, sie werden schon kommen.“ Fürwahr schöner konnte diese wilde Streitperiode nicht abschließen, als durch die kaiserliche Einführung des Geistes der Bildung und Gesittung, indem er den Zageden zuriess: „Nur so zu, sie werden schon kommen.“

Nicht weniger als die Consolidirung und Verbreitung der Schauspielkunst vollendete sich in diesen letzten Jahrzehnten auch die Ausbildung der ganzen Mannigfaltigkeit ihrer Gattungen. Das reiche Theaterleben in Wien verschaffte ihnen die selbstständigste Blüthe.

Um kaiserlichen National-Theater vermochte auch Schröder's Genie nicht

den Schäden mit Erfolg entgegenzuwirken, an denen dies so überaus vortheilhaft gestellte Institut immerdar siechen sollte. Der schnöde Missbrauch, welchen die Stephanies mit der freisinnigen Einrichtung des Ausschusses trieben, verbitterte Schröder's Aufenthalt zumeist, so daß er schon im ersten Jahre (1781) Wien wieder zu verlassen dachte. Er zog sich ganz auf seine Schauspielkunst und auf die Bearbeitung seiner Stücke zurück, fand aber bei deren Aufführung Schwierigkeiten, an die er nicht gewohnt war. Auf Andringen der kaiserl. Oberdirectoren war Schröder 1782 in den Ausschuß getreten, ohne den herrschenden Zustand verändern zu können; nur im Repertoire gelang es ihm, einige Fortschritte zu erkämpfen und einzelne Ungerechtigkeiten und Missgriffe zu verhindern; doch wurden noch immer die Wiener Producte entschieden bevorzugt, wodurch die vornehmste Bühne Deutschlands fortan die Eigenheit einer Localbühne behielt. Nach einem Streite mit Stephanie d. j. trat Schröder zu Ende des Jahres 1783 aus dem Ausschusse und verließ endlich 1785 das Wiener National-Theater gänzlich. Der Einfluß, den Schröder in diesen vier Jahren auf die Wiener Schauspielkunst geäußert, hat sich an den nachhaltigsten Folgen bewährt. Er brachte auf dem Burgtheater den Maßstab der Natur zur dauerndsten Herrschaft und paralytisierte den Einfluß der französischen Schule — der von Stephanie, Bergopzomen, Frau Weidner noch mit Ansehen vertreten war — vollständig. Er setzte die Anerkennung der Hamburger Schule durch und legte den festen Grund dazu, daß die ganze Kunstgattung, welche an die Nachahmung der Wirklichkeit gebunden ist, — das bürgerliche Drama, das Conversationsstück — sich in Wien zu so ungezwungener Wahrheit der Darstellung, zu einem so reinen und einfachen Styl ausbildete, und diesem eine so außerordentliche Dauer gaben, wie kein anderes deutsches Theater sich dessen rühmen kann. Dieser Boden war aber auch dem geistigen Gesichtskreise, wie der gemüthlichen Wärme und Heiterkeit des Publikums angemessen, er erschien der Censur gegenüber harmlos und unanstößig, und war der Bildung und der Stimmung der Schauspieler bequem, und so blieb denn der Ehrgeiz des Wiener National-Theaters, mit Ausschluß der höheren geistigen Richtung, die bereits auf den meisten deutschen Bühnen Wurzel geschlagen hatte, und auch Blüthen trieb, darauf beschränkt, sich die Schröder-, Iffland- und Koebue'schen Stücke anzueignen und sie zu Grundsäulen seines Repertoires zu machen. Langsam und allmälig nur schloß die Dramatik sich den Richtungen an, welche von den Bühnen der protestantischen Länder eingeschlagen wurden, oft aber mit solchen Modificationen, welche den höheren Aufführung der Darstellungskunst unmöglich machten. (Beilage zum Morgenblatte der Wiener Zeitung vom 20. und 22. November, dann 1. Dezember 1849, nach Devrient).

So kam es, daß Hamburg und die kleinen Höfe in Weimar, Gotha und Mannheim wohlthätiger für die deutsche Bühne mit den kleinsten Mitteln wirkten, als Wien mit den größten; unglücklicherweise begann man hier von oben herab, dachte an Akademien und glänzende Anstalten, statt nach van Swieten's Plan mit den Schulen zu beginnen.

Was einzig volksthümlich war, was wirklich Bedeutung für das deutsche Leben erhielt, war die Musik. Haydn bildete den Geschmack der Wiener zuerst um, Vanhal und Leopold Hofmann folgten ihm, dann trat Glück auf, dessen Alceste schon 1768 in Wien ausgeführt ward.

Seit der Reform der Wiener Bühne, welche Sonnenfels auch durch die schreiblustigen Klemm und Heusfeld so sehr erschwert wurde, entfaltete sich auch die Schauspielkunst immer üppiger in Wien, sowohl im Adel als im Volke. Waren aber schon die dramatischen Werke des Reformators Sonnenfels, waren jene des Staatstheaters von Gebler (1772), des geheimen Rathes Schlosser (1772), Ayrenhoff (1766—1789) u. m. a., welche den antiken, Racine's und Diderot's Geschmack vertraten und gegen Shakespeare und die nenen Genialitäten aus seiner Schule ankämpften, an und für sich ohne Werth, so wurde diese Literatur von der ihr gegenüber gelagerten populären ganz überboten. Klemm und Heusfeld gaben sich alle Mühe, die alten Localposse, die Schilbung Wiener Sitten, in der geordneteren Gestalt des Lustspiels festzuhalten und die Hanswurstiaden verfeinert zu bewahren. Dies wäre an sich nicht übel gewesen, wenn nur die guten Comödien erst an ihre eigene Verfeinerung gedacht hätten. Ehe man sich umsah, fielen der Sekretär Pelzel, die Schauspieler Müller und Stephanie der jüngere wieder ganz ins Possehafte zurück, und gaben Maschinencomödien und Harlekinaden wieder; und wo sie öffentliche Sitten aufsahen, waren es immer nur die niedrigsten in der gemeinsten Behandlung. Und diesen nämlichen Autoren blieb es überlassen, die Stücke von Shakespeare für die Bühne zuzurichten! Immer in der guten Meinung, das Volk mit dem Besen auszuöhnen, söhnten sie sich selbst mit dem Glenden aus; immer unter der Maske die Reformen zu unterstützen, griffen sie die ersten und ernstesten Reformatoren, Sonnenfels u. a. m. an, die ohnehin unter sich zerfielen. Diese Classe der „plebejischen“ Autoren überwand in Wien, bis später wieder die Romantik ein Gleichgewicht bildete. Immerhin mag aber die Bezeichnung der „Sammelungen der Wiener Schaubühne“ (von 1749—1785 in 63 Bänden) als eines ewigen Denkmals literarischer Geschmack für eine allzu harte Auflage eines an sich sehr rigorosen Norddeutschen (Gervinus IV. 384—392) angesehen werden.

Wir haben die verschiedenen Phasen der Entwicklung der dramatischen Dichtung wie der Schauspielkunst durchgemacht und sind bei dem Kampfe gegen Gottschee und die Nachahmung der Franzosen, der Einführung des bürgerlichen Trauerspiels, der Begeisterung für Shakespeare, endlich bei der von Lessing versuchten Verschmelzung des romantischen, Shakespeare'schen mit dem antiken, griechischen Elemente länger verweilt, weil nur hierin die Gestaltung und das Verständniß stehender Bühnen, des geregelten und gereinigten Schauspiels, wie der nationalen Dichtung gefunden werden kann. Wir haben insbesondere der Geschichte des Wiener Theaters eine größere Aufmerksamkeit zugewendet, weil das selbe von jeher tonangebend für das unsrige war. Für den weiteren Verlauf der Theater-Geschichte wird es genügen, flüchtige Skizzen zu geben.

Auf der Gränze einer neuen Epoche in der dramatischen Dichtung, im Uebergange von Lessing zu Gôthe, stehen jene sogenannten Stürmer und Dränger (Gerstenberg in seinem Ugolino, Lenz, Klinger, Müller u. a.), welche Lessing's Grundsatz, daß die Natur die wahre Grundlage aller künstlerischen Schöpfung sei und daß die Kunst in letzter Instanz überhaupt keinen andern Gegenstand, keinen andern Inhalt, als allein das bewegte, leidenschaftliche Gemüth habe, von der Literatur auf das praktische Leben übertragen, auch hier alles leere Herkommen, alle todte Form entfernen, nur die Leidenschaft als das Gesetz alles Denkens, Fühlens und Handelns gelten lassen wollten. Shakespeare, von dem sie nur das Ungeheure, das Regellose sahen, nicht jenes geheime Gesetz des Schönen, das alle Shakespeare'schen Schöpfungen in ihrem tiefsten Grunde zusammenhält, Shakespeare war diesen jungen tumultuarischen Geistern nur ein Freibrief zu allem Form- und Regellosen überhaupt; nicht die falschen Gesetze der Franzosen — alle Gesetze überhaupt glaubten sie in seinem Namen abschaffen und verwerfen zu dürfen. Einheit der Handlung, Ueber-einstimmung der Charactere, Würde und Wahrheit der Sprache, das Alles waren Dinge, welche bei den Versuchen dieser stürmischen Jugend nicht im Mindesten mehr in Anschlag kamen. Im Gegenteil: je abenteuerlicher die Handlung, je gewaltfamer die Situationen, je schroffer die Charactere, je geschaubter, zerstüdelter die Sprache, mehr ein Stammeln, ein Lallen der Leidenschaft, ein wahrer Naturschrei, als ein eigentliches Sprechen, je alberner endlich die Späße, je frostiger die Worthspiele, je gewungener die Vergleiche, um so mehr meinte man Shakespeare erreicht zu haben, um so näher fühlte man sich diesem unvergleichlichen Genius verwandt.

Diesen Bestrebungen trat Gôthe entgegen. Zwar theilte auch er den Naturenenthuziasmus aus jener Zeit, ihre unbedingte Hingabe an Shakespeare, ihren revolutionären Haß gegen alle Regeln und alle Gesetze; gleich jener Zeit überhaupt, lag auch er damals frank an dem Widerspruch der Poesie mit der Wirklichkeit, der Natur mit der Bildung. Allein während die Andern sich in Hamlet'schen Unmuth verzehrten oder, im besten Falle, den Ausdruck ihres Wesens nur in formlosen, unkünstlerischen Schöpfungen fanden, hatte Gôthe die Gabe des Schönen, das Talent künstlerischer Gestaltung von der Natur als Mitgitt empfangen. Dieser Instinct des Schönen zeigte sich in seiner ersten größeren Schöpfung, dem echt nationalen Schauspiele „Gôth von Berlichingen“ (1773). Auch hier war Nachahmung Shakespeare's: aber nicht jene slavische, welche sich darin gefiel, gerade die Absonderlichkeiten, das Unverständliche und Ungeheure des Originals nachzuahmen; auch hier Ungebundenheit der Form, aber nicht Auflösung, nicht Zerstörung; auch hier keine äußere Einheit der Handlung, aber desto mehr innere; auch hier eine Sprache, abweichend von allen bisherigen Mustern, ungeschmückt, krafftvoll, zum Theil unbändig: aber auch diese Sprache noch ist Gôthe'sche Sprache!

Und nun zu diesem Allem die Gewalt des Stosses, der glückliche Griff,

welchen Göthe bei der Wahl seines Helden gethan hatte, des letzten Ritters, welcher auf ganz ähnliche Weise, wie die Jugend der siebenziger Jahre, gegen alles Herkömmliche und alle vorgeschriebenen Gesetze anfämpfte, das Recht der eigenen Natur, die Macht der persönlichen Überzeugung durchführen wollte! So wurde Götz überall in Deutschland mit der lautesten Begeisterung aufgenommen. Wie Lessing's *Minna von Barnhelm* das erste patriotisch locale Lustspiel, so ist Götz, in universalerem Sinne, das erste patriotische, die erste specifisch deutsche Tragödie. Außer seiner Bedeutung als dramatisches Kunstwerk ist derselbe für die Theatergeschichte auch hauptsächlich dadurch merkwürdig, daß durch ihn jene gewaltsame Dramatis der Stürmer und Dränger den Weg fand zu der praktischen Bühne, den theatralischen Darstellungen selbst.

Was Echhof († 1778), der Darsteller der Anstandsrollen, der Meister der Rhetorik, dem Lessing'schen Drama gewesen war, daß fand nun das genialisirende Drama der Stürmer und Dränger, fanden die Jugenddichtungen Göthe's, fand vor Allen Shakespeare in Schröder († 1816), dem Darsteller der Leidenschaft, dem Repräsentanten der Genleperiode der deutschen Literatur innerhalb der theatralischen Kunst. Als es ihm gelungen war, den Götz in die Scene zu setzen, woran der Dichter selbst nicht gedacht hatte, und, unter Verwendung von Künstlern, wie Reinecke, Brockmann († 1812), Schröder, (1774) in Hamburg zum ersten Male in Deutschland mit Erfolg zur Aufführung zu bringen, fühlte er sich ermutigt, auch mit Shakespeare's Stücken selbst herauszutreten, wozu er sich freilich Alles, die Künstler sowohl als das Publikum, sogar die Stücke selbst erst schaffen mußte, da die Shakespeare'schen Teile, in ihrer ursprünglichen Form, mit den Begriffen der Zeit so wie mit den praktischen Bedürfnissen der Bühne denn doch in allzu offenem Widerspruche zu stehen schienen. 1776 hatte die erste Aufführung eines Shakespeare'schen Stücks und zwar des Hamlet, des Spiegelbildes jener Zeit des Ringens und der frankhaften Sehnsucht, wieder zu Hamburg, statt. Der Triumph war vollständig, die Wirkung unermöglich. Schröder setzte sofort die andern Stücke Shakespeare's in Scene und bürgerte denselben in Deutschland ein. Die Wirkungen dieser Thätigkeit waren unberechenbar. Hatte schon die Darstellung des Götz Nachahmer auf den deutschen Bühnen gefunden, so machte jetzt Shakespeare von Hamburg aus die Runde durch Deutschland, zuerst nach Berlin (wo Brockmann der Erste in Deutschland die Ehre errang, öffentlich hervorgerufen zu werden), nach Wien (wo Schröder von 1781—5 engagirt war), München, Mannheim u. a. Alle Stücke Schröder's, gegen anderthalb hundert, obwohl meist nur Übersetzungen und Bearbeitungen, zeichnen sich nicht allein durch Bühnengewandtheit, sondern auch durch seine und treue Charakteristik, gebildete Sprache und die eigenthümlich deutsche Färbung, die er seinen fremden Mustern zu geben verstand, vortheilhaft aus.

Ein Götz und Hamlet, Götz und Shakespeare veranlaßten ein Heer unberufener Nachahmer. Die deutsche Literatur und Bühne ward mit vaterländischen, von Deutschtum und Mannskraft und Helden-natur oder Pr

zenden, unregelmäßigen Stücken überschwemmt. Turniere, Kampf gewirre, Mord- und Blutscenen jagten einander. Das regelmäßige bessere Trauer- und Lustspiel ward oder schien eine Zeit lang durch Lärm- und Spectakelstücke von der deutschen Bühne verdrängt, welche mit klirrenden Schwertern, von Humpen, Behmrichtern und altdeutscher Biederkeit erfüllt war. Diese Fluth von Ritter- und Räuberstücken, welche alle überflossen von großen und gräulichen Charakteren, von Mannheit und Tapferkeit, von Bluturst und Schlachtendrang, verursachten, nicht weniger als die oben genannten, auch Schiller's Erstlingsprodukte, namentlich die (1781 im Druck erschienenen) Räuber, die letzten, gewaltigen Nachklang der Sturm- und Drangperiode, welche die Gesamtheit des öffentlichen Daseins, den gesammten Zustand der damaligen Welt, den ganzen feudalistischen Staat des 18. Jahrhunderts angriessen, während die Vorgänger nur gegen einzelne Gebrechen und Modethorheiten Opposition gemacht hatten.

Einer so gewaltsamem, so hohlen, so unnatürlichen Aufregung, welche diese Epoche der Ritterstücke charakterisiert, mußte nothwendig eine eben so große Erschlaffung folgen. Aus dem Getümmel dieser wüsten, mittelalterlichen Welt, aus der lärmenden Gesellschaft dieser Ritter und Knappen, aus dieser ganzen nüchtrigen Abstraction des wirklichen Lebens mußte es einen eigenthümlichen Reiz haben, wieder einmal Einkehr zu halten bei sich selbst und sich anzusiedeln in den nächstgelegenen, häuslichen Kreisen.

Dies der Ursprung Ifflans und seines Familien drama's. Wie er († 1814) als Darsteller aller bürgerlichen Charactere, besonders wenn dieselben durch einen leisen Anflug von Sentimentalität gefärbt waren, ferner in Rollen aus dem höhern Gesellschaftsleben, in Chevaliers u. a. vorzüglich war und den Conversationston zur höchsten Feinheit ausbildete: so herrscht auch in seinen dramatischen Werken dieselbe kleine Bürgerlichkeit, dasselbe Idyllische, Beschränkte, Familienhafte, dieselbe unmittelbare prosaische Abschrift der Wirklichkeit. Seine Stücke sind mit großer Bühnenkenntniß geschrieben und haben in einer Reihe charakteristischer, dankbarer Rollen zur Ausbildung und Bereicherung unserer Schauspielkunst wesentlich beigetragen. Auch gewähren sie ein ziemlich klares, ursprüngliches Bild des deutschen Familienlebens und der niedern bürgerlichen Gesellschaft, wie dieselbe sich zu Ende des vorigen Jahrhundertes bei uns ausgebildet hatte.

Ist aber auch der Horizont dieser Stücke gar zu eng, sind ihre Interessen gar zu kleinlich, ihre Moral gar zu hausbacken, abstrahirt das Iffland'sche Schauspiel von allen Forderungen der Kunst, begnügt es sich mit bloßer Naturwahrheit und sieht es noch einmal die Moral an die Stelle der Aesthetik, indem es die Welt nicht verklären, sondern unterrichten und bessern will: so sieht es doch noch vortheilhaft ab gegen die Erzeugnisse seines Zeitgenossen und Nebenbuhlers Koebbe († 1819). Stellt Iffland die Rückkehr jener abstracten, inhaltlosen Bewegung zu den positiven Zuständen des Familienlebens, der Gesellschaft und Sitte dar, repräsentirt er das Philisterthum, die beschränkte Spießbürgerlichkeit,

als Gegensatz der Ausschweifungen der genialen Periode: so Koebue die Blasphemie, jenes gänzliche Aufgeben aller ästhetischen, sittlichen und überhaupt aller Grundsätze. An dramatischem Talent, Einsicht in das Technische der Bühne, Leichtigkeit im Erfinden und Produciren war Koebue ohne Zweifel außerordentlich reich; wenn aber die mehr als 200 Stücke, welche er geschrieben und seiner Zeit das Publikum entzückten, keinen nachhaltigen Erfolg und Werth gehabt, so liegt dies nicht blos im Mangel aller künstlerischen, es liegt eben so sehr im Mangel aller sittlichen Motive, es liegt im Missbrauche, den Koebue selbst von seinem Talent mache, indem er dasselbe vorsätzlich zum Schmeichler jeder schlechtesten Tagesrichtung, zum Diener und Prediger des Gemeinen, Nützlichen, Begeisterungslosen entwürdigte.

Öffland, Koebue und ihre Nachahmer beherrschten die Bühne seit dem Anfange der 80er Jahre, als Göthe und Schiller mutvoll dem Strom entgegen traten, wieder die Fahne des Schönen aufpflanzten und die Glanzperiode der deutschen dramatischen Kunst heraufführten. Der erstere, welcher seine Stellung als Dichter an der Mannheimer Bühne unmuthig aufgegeben, war in mühsamen philosophisch-historischen Arbeiten künstlerisch wiedergeboren und auch Göthe hatte den Durchgang von der ersten jugendlichen Wildheit zur Reinheit und classischen Strenge griechischer Formen in Italien gemacht.

Das Theater wurde nun das vorzüglichste Feld ihrer gemeinsamen Thätigkeit. Wie sie die vollendetste Epoche der deutschen Literatur im Allgemeinen schufen, so auch die vollendetste Epoche unserer Bühne, für welche sie das Weimarer Theater zum Muster, zu einer wahrhaft idealen, wahrhaft künstlerischen Bühne erhoben.

Die Ausgleichung der Kunst mit dem Leben, diese volle, plastische Darstellung des Schönen, auf welche das gesamme 18. Jahrhundert in den verschiedenartigsten Versuchen hingearbeitet, hatte sich nun in der Götthe-Schiller'schen Epoche wirklich erfüllt und stattgefunden. Die Schönheit, welche so lange nur gesucht und gelehrt, verheißen und beschrieben worden, tritt jetzt leibhaftig, lebendig, eine *Venus victrix*, eine siegende Göttin, in die Welt: das ästhetische Bewusstsein, von Lessing zuerst deutlich ausgesprochen und verkündigt, wird zur ästhetischen That, der Begriff des Schönen verkörpert sich zur schönen, zur künstlerischen Persönlichkeit, bei Götthe mehr subiectiv, bei Schiller, die Grenzen der blos subiectiven Welt, das bloße Fühlen, Genießen und Gestalten des eigenen Ich verlassend, mehr zum historisch erfüllten, zum politischen Subjekt erweitert.

Schiller genügte es nicht, nur sein eigenes Interes verklärt und geläutert zu haben: auch die Welt selbst, die Geschichte, die praktische Entwicklung der Völker, das unmittelbare Dasein des Augenblickes soll sich harmonisch, in freier Schönheit gestalten; die Kunst stellt sich ihm dar als eine „Erziehung des Menschengeschlechtes“ zu Freiheit und Sittlichkeit. So leitet Schiller überall aus dem blos persönlichen in das großartigere Leben der Völker; das Drama erweitert sich ihm zu einem Spiegel der Geschichte, einem Abb.

und ihrer politischen Crisis. Aus den beschränkten Kreisen Iffland'scher Familien-gemälde, des häuslichen Daseins hebt er den Blick auf die Höhen der Geschichte; der Kozebue'schen Bühne der Frivolität, Unstlichkeit, hohlen, nichtigen Unter-haltung setzte er ein Drama der Freiheit, des Enthusiasmus, der Vaterlands-
liebe, der Sittlichkeit, des Größten und Edelsten entgegen. Zwar beherrschten noch fortan Iffland und Kozebue die Bretter, es war aber ein mächtiges Ge-gengewicht, daß zuerst auf der Weimarer Bühne, der seit den neunziger Jahren bis in das zweite Jahrzehend unsers Jahrhunderts von allen zufälligen Schwankungen des Zeitgeschmackes und Berechnungen des Eigennützes unabhän-gigen Muster-Anstalt, sobann auch auf andern deutschen Bühnen, namentlich in Berlin mit Fleck, einem der größten deutschen Schauspieler, jene unsterblichen Schiller'schen Tragödien (Wallenstein, Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans, Braut von Messina, Wilhelm Tell), Götthe's Iphigenie und Tasso, die Shafe-speare'schen Meisterwerke, die Dichtungen des phantastischen Calberon, Lessing's Nathan u. a. zur Aufführung gelangten. Die glänzende Ausstattung, welche Iffland in Berlin der Jungfrau von Orleans gab, erregte, als ein erster Ver-such, auch dem classischen Drama jene Vortheile des Luxus und des Sinnens-
reizes zuzuwenden, welche man bis dahin ausschließlich der Oper überlassen, durch ganz Deutschland eine außerordentliche Sensation und hat, wenn nicht in der Geschichte des Theaters selbst, doch in der Geschichte des Costüms, der theatralischen Ausstattung Epoche gemacht. In der Braut von Mes-sina wagte es Schiller, den griechischen Chor wieder einzuführen.

Göthe und Schiller hatten den Höhestand der deutschen dramatischen Kunst, der letztere insbesondere († 1805) hatte die Anfänge einer nationalen Bühne gegründet, die sich weiter entwickelt hätten, wenn seine Grundsätze zu-
gleich die Nation ergrißen hätten. Allein diese war in sich zerfallen, das deutsche Reich ging unter, wurde Frankreich unterthänig, stand sich mit dem Schwerte entgegen.

Bon daher also der Stillstand der deutschen Literatur; von daher jenes Irregehen und Umherschweifen unserer Kunst, jene Capricen der Romantiker, jene Nachahmung fremder Literaturen, jene Geschmacklosigkeit und Barbarei, in welche die deutsche Poesie im Großen und Ganzen sich seit Schiller und Göthe allerdings verloren hat; daher der Verfall der deutschen Bühne, der Ruin unsers Theaters, der Untergang unserer dramatischen Kunst!

Hievon, von der romantischen Periode, von der neuen Entwicklung der Oper zu sprechen, behalten wir uns für die neueste Geschichte des Theaters vor.

Wir schließen hier mit der Glanzperiode der deutschen dramatischen Kunst.

Das Brünner Theater blieb den vorher geschilderten mannigfaltigen Bestrebungen und Richtungen der dramatischen Welt nicht fremd. Dasselbe hatte bisher alle Phasen der Theatergeschichte mitgemacht und an allen andern Erscheinungen des Volkslebens der neuern Zeit Theil genommen. Es hatte sich an den geistlichen Comödien auserbaut, den gravitätisch steifen Staatsactoren und lustigen Hanswursten zugelacht, bei den italienischen Opern den Ohren und Sinnen geschmeichelt; es hatte Marionetten, die Anfänge aller theatralischen Kunst, in Figuren und lebenden Personen, gesehen (1705, die seltenen des Straniský 1712 und 1713, jene Franz Albert de Fraine's mit lebenden Personen 1716 u. s. w.); es hatte das theatrum mundi des Franz Anton Pfundtner, „in welchem sehr viele und unterschiedliche curiose Sachen durch eine angenehme Erleuchtung auf das Natürlichste zur nicht geringen Bewunderung der Zuseher vorgestellt wurden,“ angesehen (1729); es hatte die in Brünn nie gesehenen pantomimischen Schauspiele „der von Wien gesommnenen Magdalena Mononicolina (1747) und des Nicolo Petrioli (1749) u. m. a. bewundert und auch dem leichtern Genre der neuen operette busse und musikalischen Intermezzos gehuldigt (1751/2 und später). Christian Mayer zeigte (1726) auch hier mit seiner „weltberühmten Companie Exercitien und Kunststücke in Sprüngen, Tänzen u. dgl., welche von vielen hohen Potentaten im höchsten Grad admirirt worden seien“; Heinrich Gottlieb Rögler kündigte sich (1747) an als einen noch nie gewesenen Künstler in der englischen und holländischen Tafelkunst oder sogenannten natürlichen Zauberei mit der sogenannten geschwinden Kunst oder dem Taschenspiele in 150 italienischen Instrumenten und Charten, mit Glasgespinsten, mit der „Elektrischen Maschine“ von dem berühmten Professor aus Leipzig, aus welcher das Feuer so heftig springt, daß man jedes Licht daran anzünden kann; Antonio Martinelli ließ (1749) durch ein fünfjähriges Kind auf „engelländische Manier bewunderungswürdige Posituren, sehr seltsame in Deutschland noch nicht gesehene Kunststücke u. dgl.“ ausführen. Der englische Lustspringer oder Posturmeister Thomas Gildestein, „der für den besten in Europa könne gehalten werden,“ stellte (1748) mehr als 200 der curieusesten und rarsten Kunststücke vor und war mit seinen so wunderbaren als wenig graciösen Glieder- und Körper-Berrenkungen ein würdiger Vorläufer des Klischnigg unserer Tage. Pietro Semenzati und Johann Ossi ergötzten das Brünner Publikum nebst Seiltänzen und Pantomimen auch mit Kunstfeuerwerken (1754). Johann Georg Paul de Music zeigte seine noch nie gesehene, in Wachs pouffirten Figuren, Speisen und Früchte (1755). Anton Khünel (um 1680 in Brünn geboren, gestorben am 10. Jänner 1754), ein origineller Mann, war als Schattenspieler mit der Hand berühmt, indem er mit deren Hilfe bei Kerzenlicht oder auch mittelst eines großen Spiegels bei Sonnenschein ganze Vorstellungen mache, in einer gewissen Ordnung

auf einander folgen ließ und mit übereinstimmenden Liebfern aus der biblischen Geschichte oder über Begebenheiten neuerer Zeit begleitete. Nicht Brünn allein, auch Wien und die fürstlichen Höfe Deutschlands waren Zeugen seiner Kunst (Hanzely, Brünnerische Miscellen, Ms. S. 66—70; mähr. Wanderer von Zeman f. 1812).

In jener Blüthenzeit der Bau- und Malerkunst in Brünn (S. meine Geschichte Brünns S. 223, Hawlik's Beiträge zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste in Mähren, Brünn 1838) schlug neben Thalia, Melpomene und Euterpe auch die holde Muse Terpsichore ihren Sitz dasselbst auf, den sie zur Freude so Vieler noch immer in fröhlicher Lust einnimmt. Der Comödianten-Principal Franz Albert de Graine führte zuerst in Brünn unmaskirte Bälle ein, indem er solche im Herbst 1748 einmal in der Woche im Opernhouse nächst der Taverne veranstaltete, obwohl dasselbe ganz von Holz erbaut, sehr eng und nur für Opern und Comödien eingerichtet war.

Der Unternehmer italienischer Opern und Comödien Nicolo Petrioli (1749) kündigte an, daß im Herbst bis zur Adventszeit alle Mittwoche nach der Comödie für die Noblesse ein Ball im Opernhouse nächst der Taverne werde gegeben werden, mit 5 Siebenzehnern Einlaggeld. Andere Personen aber, welche nicht tanzen werden, und im Parterre unter die Noblesse nicht gehören, können die Comödie und den Ball sehen und dürfen auf dem zweiten und dritten Platze nicht mehr als das gewöhnliche Einlaggeld zahlen. Als Einlaggeld für die Comödien-Vorstellungen war in einer Loge für 4 Personen 1 Dukaten, im Parterre und der ersten Gallerie 2, in der zweiten Gallerie ein Siebenzehner, in der dritten und letzten aber 1 Siebner zu entrichten.

Diese Ballennahme gewährte den Theater-Unternehmern eine erwünschte Unterstützung, da ihr Standpunkt, schon an und für sich schwierig und precär, um so schwieriger wurde, als die Vorstellungen von Marionetten, Policinellen (italienischen Hanswurstiaden), ausländischen Thieren, abgerichteten Hunden, Bären und Affen, von Kunststücken, Seiltänzen (kommt in Wien 1503 zuerst urkundlich vor), Schattenspielen, Wachsfiguren, Maschinen, Feuerwerken, Zwergen und großen Menschen, der *laterna magica* und optischer Erscheinungen *) sich in einer Art häusten, daß sie polizeiliche Einschreitungen notwendig machten und das Herumvagireu müßigen Gesindels, besonders der Bärentreiber, streng untersagt werden mußte. (Obcire. 23. Mai 1769).

Der Seiltanz, das Marionetten- und Policinellospiel (bei welchen Vorstellungen „ville ärgerliche Redens-arthen“ Vorgehen, junge Leuthe von denen sich dabei einfinden lieberlichen weibsbildern verführt — ein sammelpatz dienstloser Leuthen geziugt — mithin ohnfehlbare Beleidigung Gottes —

*) Siehe Wiener Skizzen von Schläger 1839, S. 276—278, 359—364 über drei Darstellungen in Wien von 1667—1738.

auch insonderheit öfftere Rauff-Händl verursachet werde" sagte 1728 der Wiener Stadtrath) gingen früher Hand in Hand mit dem Drama; bei mehreren Aufschwunge des letzteren sonderten sich jedoch dieselben bleibender von der eigentlichen Comödie ab und es erfolgte die Trennung der unwürdigen Verwandtschaften.

Wuchs das öffentliche Vergnügen in so reichem Maße, so vergaß man nicht, es als eine Quelle zu benützen, der freudeleeren leidenden Noth der Menschen abzuhelfen. Aus jener Zeit datiren die Beiträge öffentlicher Schaustellungen für Arme und Kranke, indem M. Theresia zur Emporebrinngung des Spitals zum heil. Stephan in Brünn (auf der Kröna) bewilligte, daß für dasselbe von den Comödianten, Operisten oder Pantomimen für jede Vorstellung soviel, als eine Person zu ebener Erde bezahlt, von Seiltänzern, Gaulern und Marionettenspielern 2 fl., von Glückshäsnern 3, von Aerzten 1 Thaler mährisch abgenommen werde (Reskript 21. Jänner 1749). Für einen jeden maskirten Ball sollten zu Brünn 4 fl., für einen unmaskirten 3 fl. zur Spitalskasse und 2 fl. an den Invalidenfond gezahlt werden (Res. 5. Dez. 1747, Repräsent. Pat. 4. Juni 1749). Auch in den übrigen königl. und andern grössern Städten waren Ballgebühren (bis 4 fl.) an den Invalidenfond zu entrichten (Patent 4. Juni 1749), wie später mässige Gebühren von Bällen und Landcomödianten-Banden an den Fond der neuen Normalschulen (a. h. Resolution 3. Febr. 1776).

In späterer Zeit hörte die Abgabe des Brünner Theaterunternehmers an das Skt. Stephan-Spital auf und er hatte nur ein Pauschale von 150 fl. (zur Hälften für die Elisabethinerinnen, zur Hälften für das Waisenhaus) zu zahlen, (Hsdt. 27. Dez. 1777, Gubdt. 28. Juli 1781).

Mit dem Aufkommen so vieler öffentlicher Vergnügungen gingen dagegen manche ein, welche sich besonders unter den minderen Volksschassen lang erhalten hatten.

Eine Eigenthümlichkeit der früheren Zeit war die Ausrichtung von Glückshäßen *) zur Ausspielung von, nicht selten kostbaren Waaren, auch mit einem Nebenstande für das Kugel- und Würfelspiel. Mit kaiserlicher und obrigkeitlicher Bewilligung (in Oesterreich mit jener des Spielgrafen) herumziehende Glückshäsnere schlügen Glückshäßen während Jahrmarkten und Kirchtagen auf öffentlichen Plätzen in Banden auf, und gaben es mit Trommelschlag u. dgl. bekannt. Obrigkeitliche Commissäre untersuchten und schätzten die Waaren und wohnten der Ausspielung bei, welche durch Ziehung von Nummern aus einem Drehfase geschah, um Betrug und Unterschleife vom Publikum abzuhalten. Es waren fröhliche Spiele, zu welchen sich dasselbe, insbesondere Studenten, Handwerksgesellen, das Gesinde, hinzudrängten. Nachdem sie aber auch Diebereien, den Müßiggang, Leichtfinn, Geldverschwendung und die Ausfuhr des

*) Schon 1599 erließ Kaiser Rudolph II. General-Mandate wider das auf die Kirchtag und Märkte in Oesterreich ob und unter der Enns einschleichende Gesindel mit seinem unziemlichen Besuch der Glückshäßen und der falschen und betrüglichen Spieler.

Geldes beförderten, waren diese Unterhaltungen Manchen ein Dorn im Auge und vermohten den Brünner Magistrat zu wiederholten Beschwerden an den Landesfürsten (1722, 1747). Daher wurden auch diese Glückshäfen, welche über Hand genommen hatten, mit andern öffentlichen Spielen verpönt (Patent 21. Oktober 1749). Das (1751) neu eingeführte *Lotto di Genova* machte deren Errichtung von der kaiserlichen Bewilligung abhängig. Erst am Anfange des laufenden Jahrhunderts wurden diese Glückshäfen, wegen ihres demoralisirenden Einflusses auf die ärmere Volksclasse, gänzlich abgestellt. (Schlager, Wiener Skizzen III. 360—363 (vom Jahre 1678—1727), IV. 374 (schon 1563)).

Als eine besondere Kunst galt die Erlaubniß, bei dem in den mährischen königlichen Städten hergebrachter Weise zu haltenden achttagigen *Königsschießen* Zinn-, Krügel-, Geschirr-, Lebzelter- und Wachswaren auszuspielen. (Hsdt. 3. Juli 1773).

Erwähnenswerth ist schließlich, daß ein seiner Zeit sehr beliebtes *Volksvergnügen* großer Städte, die *Thier-Heze*, in Brünn gar nicht Eingang gefunden zu haben scheint. Nur einmal, im Jahre 1784, wurde dem Pressburger *Hez*-Impressar Johann Pollak die Gröfzung einer *Heze* in einem vor dem Fröhlicher-Thore zu errichtenden Amphitheater als etwas in Brünn ganz Neues bewilligt.

In die Zeit, wo die italienische Oper und Comödie von Brünns Bühne verschwand, fällt das erste Aufkeimen des deutschen Schauspiels. Seine Aufnahme im deutschen Reiche und unseres gefeierten Landsmannes Sonnenfels erfolgliche Bemühungen für die Verbesserung des Wiener Theaters, durch Besetzung der extemporirten Comödie mit ihren Joten und Handwurstiaden und durch Einführung einer richtigeren Beachtung des Costüms, der Scenerie und eines veredelten Geschmackes, konnte nicht ohne Rückwirkung auf Brünn bleiben.

Diese Umwandlung ging jedoch nur langsamem Schrittes vor sich. Der Schauspieler Weidner brachte zwar im Jahre 1747 nach vielen Bemühungen endlich das erste regelmäßige Stück: die allemannischen Brüder, ein Trauerspiel in Versen von Krüger, auf die Wiener Bühne und es folgten diesem ersten Versuche mehrere andere (Egger, Oedip, Zaire) nach. Auch wurde während der Direction des Freiherrn von Lopresti (1751) und des Grafen Durazzo (1752) noch mehr für die regelmäßigen oder „studirten“ Stücke gesorgt. Es schadeten jedoch sehr die Parodien derselben durch Weiskern, Prehauser und Kurz, diese Coryphäen der extemporirten Posse, die Erfindung neuer Schalksnarren-Rollen eines Lepoldel, Burlin und Zakerle, das Aufkommen des franzöfischen Schauspiels und des Ballets unter Noverre. Auch der phantastereiche, originelle, mit großer comischer Kraft und Productivität begabte Gründer des österreichischen regelmäßigen Local-Lustspiels, Philipp Hafner († 1764) trat nur schonend gegen den Handwurst und die extemporirten Comödien auf.

Nur kümmerlich vegetirte daher das deutsche Schauspiel in Wien bis ihm, nach dem Tode Weiskern's und Prehauser's (1769), der letzten Stütze der

Burleske, Freiherr von Bender und Sonnenfels bei Kaiser Joseph bleibend das Übergewicht und die Alleinherrschaft in Wien erwirkten (1770, 1776) und die extemporiten Posse ganz verdrängten *).

Noch schwieriger konnte sich das regelmäßige deutsche Schauspiel in Brünn Geltung verschaffen.

Noch in den letzten Tagen des Veteranen Kurz und seines Drängers Moser, in den theatralischen Vorstellungen und Comödien des Principals Wenzel Für (1755), des Franz Schuh, Directors der deutschen Comödie in Breslau (1755), in den deutschen Schauspielen des Principals Carl Joseph Schwerberger (1758, 9, in den „modesten Verocomödien, prosaischen Stücken und guten Burlesken,” welche Gottlieb Kölpe, der Director der Prager Comödiengesellschaft von 23 Personen, nebst Pantomimen, Balletten und auserlesenen Tänzen zu Brünn 2 bis 3 Mal in der Woche producire (1760 und 1761), in den deutschen Schauspielen des französischen Pantomimen Franz Sebastiani, welche mit französischen Pantomimen und Tänzen abwechselten (1761 und 1762), endlich in den deutschen Comödien des Johann Schulz (1762/3) feierte der lebenslustige, obwohl bereits alternde und ermattete Handwurst den Sieg in Brünn, den er selbst über die italienische Oper davontug. Auch Brünian noch, der erste ordentliche Director und Unternehmer stehender Schauspiele, erlebte den Sturz seines Helden nicht, obwohl er bereits den Anfang einer neuen Periode in Brünns Theatergeschichte eröffnete. Erst in die Direction Böhm's fällt die Catastrophe, welche den Untergang des Volksästlings auch in Brünn bewirkte.

Johann Joseph Brünian, geboren 1735 zu Prag, Mitglied der Gesellschaft des Joseph Kurz, des berühmten Comikers unter dem Namen Bernardon, dann Director einer der besten deutschen Schauspielergesellschaften, der Verbesserer des Theatergeschmackes in Prag durch Verdrängung der Possefreier, der zotenreichen aber funstarmen Spiele, und durch Einführung des gesitteten Schauspiels **), hat sich auch in Brünns Theatergeschichte einen ehrenvollen Namen gemacht.

Als 1763 sein Directions-Contract in Prag zu Ende gegangen war, kam er nach Brünn und bewirkte sich die Erlaubniß, von Ostern 1763 an, „gut ausgearbeitete Trauerspiele in Versen und Prosa, verschiedene Lustspiele vom besten Geschmacke, deutsche opera comique von den besten musikalischen Authoribus, kleine, doch gute Ballette von 8 Personen und Pantomimen von sehr geschickten Kindern, zugleich aber auch zwischen den Piecen zur Abwechslung verschiedene italienische Cantaten mit Auszügen und

*) Wiener Hoftheater-Almanach für 1804; Lembert, historische Skizze der k. k. Hoftheater in Wien 1833, S. 14—20.

**) Prager Theater-Almanach auf das Jahr 1808 (mit Materialien zu einer Geschichte der Prager Schaubühnen) S. 64.

Decorationen des Theaters und besonderer neuen und kostbaren Kleiderpracht aufzuführen."

Das nachfolgende diplomatisch genaue Verzeichniß seines Repertoire's zeigt wenigstens, wie arm noch das deutsche Schauspiel, besonders das Trauerspiel, an eigenen Erzeugnissen und wie sehr es noch an die regelrechten steifen, sogenannten classischen Probukte der französischen Dichtkunst gescheitert war.

Consignation

Deren Besten Tragödien, Lustspieler, als Deutsche opern Comique, dann Regelmäßiger nachspielen, so mit Meiner Compagnie Vorgetestet werden sollen.

Trauerstücke.

In versen.

Zayre.
Drest, undt Pytlades.
Themistocles.
Eser.
Alzyre.
Canut.
Cato.
Iphigenia.
Le Cith.
Polieuxtes.
Das Gerettete Benedig.
Panise.
Demetrius.
Merope.
Britanicus.
Thimoleon.
Weisse ausz China.
Beverlei.
Brutus.
Phädra, und Hypolides.

In prosa.

Mis Sara, und Sir Sampson.
Der Kauffmann Von Londen.
Rhynsolt, und Saphyra.
Lucius Papyrins.
Die Lisaboner.

Luststücke.

In versen.

Ranine.
Attalanta.
Le Clorie.
Le Distre.
La Fame jaloue.
Le Col de Mari.

In prosa.

Der prächtig Freygebige.
Der Triumph der Guten Frauen.
Der Cavalier und die Dame.
Der Poetische Dorff-Junker.
Der Blinde Chemann.
Das Gespenst mit der Trommel.
Die schlaue Wittib.
Die Pamela.
Tartuffe.

Opern Comique.

Die Gouvernant.
Der Eingebildete Bauer.
Der Prahler ohne Geld
Der Wanfelmüthige.
Das Dracul.
Die zwei Schwestern.
Der frumme Teuffel.

Regelmässige nachspiel.

In versen.

Die Stumme Schönheit.
Der sehende Blinde.
Des Crispins Leichen-Begängnus.
Silvia, ein schäferspiel.
Das Bandt, ein schäferspiel.
Der Haufknecht.
Die Heurat durch werel Brief.
Die Gelehrte Lieb, ein schäferspiel.

In prosa.

Liebhaber und schriftsteller.
Der Sylphe.
Die Glückliche prob.
Der Windtmacher.

Brunian's Productionen und Decorationen fanden allgemeinen Beifall und das Gubernium gab ihm auf sein Ansuchen vom Herbstie 1763 an auf drei Jahre die Bewilligung zu seinen Theater-Vorstellungen, mit Ausnahme der verbotnen Tage und mit dem Sommeraufenthalte in Olmütz (Gebt. 13. Mai 1763).

Mit Brunian hätte eine neue Aera beginnen können; allein sein Wirken war von kurzer Dauer, da er sich in Prag einen grösseren Schauplatz erfor. Doch hatte er die Bahn gebrochen und seiner Schöpfung seinen Namen aufgedrückt, indem Nachahmer, wie Friedrich Koberwein, der für Linz 12 Acteure von der Brunian'schen und Sebastianischen Gesellschaft gewann, auf Brunianische Art spielten.

Als Brunian nach Graz abging (1764), suchten sich wieder die Pantomimen, Comödien, Intermezzien und Ballete, welche Joseph Jacobelli (im Herbstie 1764) zur Aufführung brachte, die Tragödien, Spectakeln in Prosa und Versen, die Pantomimen mit 9 kleinen Kindern und die Ballete des bekannten Moser (1765), die Vers-Comödien, Tragödien, Operetten, Burlesken und Kinderballete der an der Spize von 12 erwachsenen Personen und 6 Kindern gestandenen Gertruda Bodenburg (im Herbstie und Winter 1767/8, 1768/9) vorzudrängen; doch bestanden den Kampf dieser Uebergangs-Periode die beliebten deutschen Schauspiele, untermischt mit italienischen Intermezzo's der Josepha Schulz (1766, 1766/7) und die deutschen Schauspiele der Mathias Meningerschen Gesellschaft (1766) oder sogenannten Batner Truppe.

Friedrich Koberwein *) und Joseph Hellmann, Mitglieder der letzteren, errichteten eine eigene Gesellschaft und wollten ihren Schauplatz in Mähren ausschlagen. Sie rühmten den Geschmack des Publikums, wollten die Ballete beseitigen, weil sie Unstand nehmen müssten, mittelmäßige oder schlechte Tänzer so vielen Kennern, als Brünn zähle, vorzuführen, die Erhaltung guter aber in der Einnahme bei weitem nicht gesichert sei. Diesen Abgang würden sie jedoch durch Schaus-, Trauers- und Lustspiele sowohl in Versen als Prosa, die nicht so sparsam wie bisher zur Darstellung gelangen sollen, dann durch recht gute deutsche Singspiele oder Operetten, an welchen das einsichtsvolle Brünn so großes Wohlgefallen trage, hinreichend ersehen (1767).

Da die Landesstelle diesen zwei Unternehmern eine allgemeine, weder gewöhnliche noch zulässige, Bewilligung zu theatralischen Vorstellungen, welche nur für bestimmte Orte ertheilt würden, für das ganze Land versagte, so traten sie, mit 15 Personen, erst später (1768, 1769/70), jedoch nur vorübergehend, auf Brünn's Bühne auf.

Unter ihrer Leitung wurde (1769) das von Kurz und Moser zwar besser eingerichtete und technisch vervollkommen, seitdem aber wieder eingegangene Theater von der Stadt mit (1500 fl. Auslage) neu gemalt, decorirt und durch den Maler Cajetan Schaumberger in vollkommenen Stand gesetzt. Dafür mussten sie sich aber auch eine höhere Abfindung an die Stadt gefallen lassen, nämlich statt der bisherigen 2 künftig 5 fl für jede der 150 Vorstellungen zahlen, welche mit Ausnahme des Advents, der Fastenzeit, der Productionen im Sommer auf andern Bühnen u. s. w. des Jahres zur Aufführung gelangten. Es war dies für die Unternehmer immerhin eine empfindliche Steigerung, da dieselben nur an Gage für die Acteure wöchentlich 196 fl. benötigten und die Unternehmer des (1761 abgebrannten) Kärtnerthor-Theaters in Wien auch nur 2000—2200 fl. Pachtshilling (und beiläufig 1300 fl. an das Zuchthaus) zahlten.

An dieser Reformirung des Brünner Theaters arbeitete (seit Ostern 1770) der Theater-Ingenieur und Maler Cajetan Schaumberger mit großem Eifer fort. Er brachte das herabgekommene Theater-Locale in guten Stand, verschönerte es, stellte manche gute Maschinerien auf, zog geübte und meist gute Schauspieler herbei, bestrebt sich „die Schauspiele nach dem reinen neuen Geschmacke herzustellen,“ ließ mit Lust-, Trauer- und Singspielen Ballete abwechseln und „führte durch selbst unterrichtete Kinder aus Brünn Pantomimen auf, wie sie seit der Zeit des berühmten Nicolini, mit Ausnahme der außerordentlichen Pracht, noch niemals oder doch nicht in ihrem wahren Geschmacke gesehen wurden.“

*) Ein historischer, geachteter Name einer Schauspieler-Familie! Auch unsers Felix Kurz Schwiegersohn Simon Koberwein errichtete eine Gesellschaft.

Das Publikum zollte ihm lauten Beifall. Das Gubernium überließ ihm die Theater-Unternehmung von Ostern 1771 auf drei Jahre gegen Widerruf, wenn er nicht entsprechen sollte, und unter der Bedingung, daß er nicht entsprechende Schauspieler entlasse und durch tüchtige erzehe (Gbd. 3. Dez. 1770). Allein! ungeachtet dieser Gunst, ungeachtet er die Theater-Saison von 4—5 Monaten, wie sie früher dauerde, auf das ganze Jahr ausdehnte und obwohl der bisher für jede Vorstellung an die Stadtkasse entrichtete Zins in einen jährlichen von 400 fl. verwandelt wurde (Gbd. 18. Febr. 1771), so reichte doch das Theater-Erträge zu zur Deckung der großen Auslagen (1000 fl. monatlich) nicht aus. Da nahm er, um den Fond der großen Schaubühne zu erhöhen und diese zu verherrlichen, seine Zuflucht zu den Kreuzer-Spielen.

Visher hatten auswärtige Unternehmer, besonders während den Marktzeiten, diese Kreuzer- oder Marionetten- und Seiltänzer-Spiele für eigene Rechnung in Hütten auf öffentlichen Plätzen gezeigt. Nun gestattete das Gubernium dem Unternehmer des großen Theaters, diese Spiele für seine Rechnung zu geben (Gbd. 25. August 1770).

Die Kreuzer-Comödien wurden seitdem vom Frühjahr bis zum Herbst von fremden, nach Brünn gekommenen Schauspielern in einer auf dem Krautmarkt in der Nähe des Paradieses gegen das Dietrichstein'sche Palais jährlich errichteten, in der letzten Zeit ihres Bestehens aber bleibend gewordenen Sommershütte vom Nachmittage bis in die Nacht aufgeführt, wofür sie an den Theaters-Unternehmer im Absindungsweg einen Pachtshilling zu entrichten hatten.

Allein diese Versündigung an dem guten Geschmacke und an den Sitten, eine Verirrung, welche selbst die damalige Zeit nicht verkannte, da die Kreuzer- und vergleichbare andere öffentliche Schauspiele außer den sieben königlichen Städten Mähren streng verboten wurden (Gbd. 7. Juni 1773), trug Schaumberger, selbst bei ihrer Verpflanzung während der Marktzeiten nach Olmütz, nicht die erwarteten Früchte; auch sie konnte ihn vom Untergange nicht retten und, mit Schulden belastet, verließ er bald Brünn.

Die Entreprise seines Theaters übernahm auf den Rest der 3 Jahre unter den früheren Bedingungen Johann Böhm (Gbd. 8. Juli 1771) und setzte sie, nach deren Ausgang, noch in den nächsten 3 Jahren bis 1777 fort. Nachdem das Theater während des Sommers nur eine geringe Einnahme hatte und Böhm nicht die Erlaubniß erhielt, nach Olmütz oder Wien zu gehen, so wurde ihm nicht nur die zeitweise Aufführung von Kreuzerspielen in der Sommerhütte, sondern nach dem Beispiele von Wien, Prag und Graz auch die Abhaltung von maskirten und nicht maskirten Bällen während der Faschingszeit gestattet (Gbd. 2. April 1774). Diese Tanzunterhaltungen fanden in dem von Fall zu Fall im Theater errichteten und im obern Taverna-Saale Statt und haben sich seit jener Zeit ununterbrochen als Beigabe der

Theaterunternehmung erhalten. Böhm gab Comödien, Opern, Academien und Ballete.

Einen besondern Ruf erwarben sich die lechteren unter dem Ballettmeister Rößler, so daß ihm der Oberaufseher des Prager Theaters Prokop Graf Egermin den Antrag machte, nach Prag zu kommen. Er nahm auch das Engagement an und brachte eine Tänzer-Gesellschaft mit (Prager Theater-Almanach für 1808, S. 66).

Sichtbar hob sich das Brünner Theater, geleitet von dem wohlthätigen Einfluß des Wiener, wo Baron Bender und Sonnenfels den Hanswurst für immer verdrängten (1770) und Kaiser Joseph, mit Entlassung der italienischen Oper, des französischen Schauspiels und des Balletts ein tüchtig besetztes und wohl eingerichtetes deutsches Hof- und Nationaltheater schuf (1776), welches durch so ausgezeichnete Mitglieder, wie Müller, Schröder, Brockmann, Katharina Jaquet, Anna Adamberger, Rosalia Nonseul sich bald zu der Höhe grechter Vollkommenheit erhob (Sonnenfels, über die wienerische Schaubühne, Wien 1768, 4 Theile; Müller, Nachrichten von den k. k. Schaubühnen, Wien 1771, 2 Theile; dess. Geschichte der Wiener Schaubühne, Wien 1776; dess. Geschichte des Wiener Hoftheaters, Wien 1802; Biographie des Hoffschauspielers Joseph Lange, Wien 1808).

Kaiser Joseph ließ durch Müller die vorzüglichsten Theater Deutschlands bereisen, um sich von deren Zustand Kenntniß zu verschaffen und für sein National-Theater in Wien tüchtige Schauspieler zu gewinnen. Er ging selbst mit der Idee um (1777), hier eine Pflanzschule (Pepiniere) für Schauspieler zu errichten (Gräffer's Curiosa V. 110—121).

Unter Böhm verschwand auch in Brünn der Hanswurst ganz von der großen Bühne, flüchtete sich aber, wenn auch in veränderter Gestalt, als Jocus auf die bescheideneren, aber darum nicht unbekümmerten Bretter, des Sommer- oder Kreuzer-Theaters, sogenannt von dem Eintrittsgelde zu 1 3 und 7 kr. für die drei Plätze.

Nach Böhm's Zurücktreten wurde die Theater-Entreprise den Schauspielern Roman Waizhofer, welcher schon unter Böhm die Theaterdirection geführt hatte (1776), und Ludwig Schmidt (welcher jedoch bald austrat), unter der Leitung des Präses der Polizeihauptcommission Freiherrn von Tauber, von Ostern 1778 an auf sechs Jahre überlassen (Obdt. 10. Okt. 1777).

Die zur Emporbringung des Theaters nöthigen Fonds schossen einige Cavaliers, namentlich der Oberpostverwalter Carl von Kößler und die Gubernialassessoren Johann Freiherr von Tauber und Ferdinand Graf von Troyer, vor. Durch so günstiges Zusammenwirken geistiger und materieller Kräfte hob sich das Theater in der That. Als eine ganz neue Erscheinung kündigte sich das öffentliche Besprechen der Theater-Zustände an, indem sich die Stimme des Publikums durch die Presse vernehmen ließ. Die erste Spur eines öffentlichen Urtheils über Brünn's Theater findet sich in der Wochenschrift: Pro-

saische und poetische Beiträge, Brünn 1777. Dort heißt es: der Principal der Gesellschaft, Herr Böhm, hat das Theater in sehr gute Einrichtung gebracht. Er wendet viel auf Decorationen, und die Vorstellungen zu verschönern, und die vom gewesenen Ballettmeister Rößler ehemalig gemachten neuen Ballete, die alle nach dem Noverre waren, haben ihm an schönen Decorationen und neuen prächtigen Kleidern viel gefestet. Er versucht das Mögliche, um dem Publikum, welches zum Theile viel auf das Neuherrere sieht, hierin Genüge zu leisten. Schwerlich möchte ein künftiger Director im Stande sein zu leisten, was er darauf verwendet hat (S. 250). Auf eine Characteristik aller Theater-Mitglieder eingehend, wird auerkannt, daß Böhm niedrig comische, Schmidt, zugleich mit großen Talenten in der Musik, comische Rollen, vorzüglich comische Alte, Waizhofer großmuthige und sehr tragische, Stierle, mit einer guten Bassstimme, besonders rasche und zärtliche Väter, Souter, mit einem angenehmen Tenor, junge Liebhaber Bilau das niedrig Comische mit vielem Beifalle, zum Theile ausgezeichnet, spielen. Die Leistungen der Madame Böhm werden jener einer Schulz, Ackermann und Reinicke, Madame Waizhofer, als Soubrette, der Mecour verglichen. Dabei über sieht der Kritiker, wie nicht die Licht-, so nicht die Schattenseiten weber bei den hier genannten, noch bei den übrigen Theater-Mitgliedern (S. 251—252 262—264, 281—282, 297—298, 401—402).

Die Theater-Kritiken selbst sind mit besserem Geschmacke, und genauer würdigend verfaßt und es fehlt nicht an Berührungen auf Lessing, Wieland, Shakespeare.

Auf einer Seite wird gerühmt, daß der Adel eine Gesellschaft Schauspieler unter der Direction Böhm's unterhalte, bei welcher sich treffliche Mitglieder befinden, daß man in Brünn unter der Leitung des Ballettmeisters Rößler Ballete nach Noverre habe aufführen sehen, wie sie zu Berlin, Leipzig oder Prag gegeben werden (S. 166), daß Herr und Madame Böhm, Madame Waizhofer und die Herren Stierle und Schmidt an vielen großen Städten Deutschlands mit viel Beifall spielen und zu Böhm's Vorstellungen, besonders seinen Noverre'schen Balletten in Wien, ein solcher Zudrang gewesen sei, daß der Raum nicht zureichte (S. 339). Andererseits fehlt es aber auch nicht an starkem Tadel. Es wird nicht nur das unzeitige laute Lachen, das Schwäzen und Stoßen mit Stöcken im Parterre, wie diese Unanständigkeiten kaum aunderwärts zu finden sein, sondern auch der seichte und ungebildete Geschmack gerügt, welcher nach dem ehemaligen Hanswurst strebe, so wie die Liebe zu diesem, welche, als zu tief in vielen Gemüthern wurzelnd, sich nicht so leicht verdrängen lassen wolle, und im Semmer die Bude des Kreuzer-Comödianten Ginzinger fülle, um die niedrigen Schwänke eines Casperle zu bellatschen und aus vollem Halse zu belachen. Während dem sei das Theater im bessern Verstande in dieser Zeit nur sehr sparsam besetzt und daher Böhm gezwungen, während der Abwesenheit des geschmackvollen Adels auf dem Lande dieser Richtung zu huldigen, statt die Werke eines Goldoni, Desfœtouche, Moliere, Lessing und anderer großer Theater-Dichter, Stücke wie: Minna von Barnhelm, die reiche Frau, die Nebenbuhler, die abgebankten

Officiers, die verstellte Kranke, die gute Ehefrau, Emilie Galotti, Hamlet, die Mediceer, den Grafen von Olsbach, den Edelknaben, den bürgerlichen Edelmann, Elfrida, Clavigo, Julie und Romeo und vergleichen vorzuführen (eb. S. 221, 234, 248, 344).

Dieselben Klagen kommen indessen auch anderwärts vor, namentlich auch in Prag, das einige Jahre früher als Brünn schon eine ordentliche Theater-Kritik hatte (in der neuen Literatur, Prag 1772). Auch diese eisert sehr gegen die bei der großen Masse so beliebten, Heri, Sitten, Geschmac und Sprache verderbenden Burlesken und Zaubercomödien (wie Bendeguth, den Hufarengeist, die verzauberte Hutmäsch, die Macht der Fee Galanthine und tausend vergleichen über einen Leisten ausgearbeitete, ungehirnte Missgeburt), gegen die Toten des Steffels, Bernardons oder der Golombine, gegen den größeren Beifall, welchen der grüne Hut eines Steffel'schen Hausknechtes oder die Errettung des von Teufeln und wilden Thieren bezauberten Bernardons aus Thürmen und Felsen, oder die Marionettenspiele in der Kreuzer-Baude, als regelmäßige, scharfsinnige, witzige, rührende und tragische Schauspiele finden, gegen die Intermezzu der italienischen Buffon, deren ganze Größe in einer überschreitenden Gurgel und höchst elenden Carricaturen bestehet, gegen die sehr unzureichende und armfellige Ausstattung der Opern und Balletts im Vergleiche mit jener in Italien. Und doch gehörte die Burian'sche Gesellschaft in Prag gewiß zu den besten! Auch erlebte der Recensent die Freude, noch in demselben Jahre (1772) alle Burlesken und ertemporirten Stücke von der Prager Bühne gänzlich verbannt zu sehen. Gute Characterstücke, handelnde Drama's, scherhaftes Lustspiele verdrängten sie, erwarben dem Schauspieler Beifall und der Caffe Gelb, während Trauerspiele noch keinen allgemeinen Beifall fanden (S. 13, 27, 75, 172, 190, 366).

Die Brünner Zeitung, obwohl seit 1751 bestehend, nimmt zuerst im Jahre 1779 Notiz vom Theater, als sie in patriotischer Aufwallung anpreisen kann, daß das Brünner Theater gewiß eines der besten und regelmäßigesten in unsern Staaten ist (Nro. 73). Es war überhaupt jene Zeit eine glückliche des Keimens und Werdens unter der Regide der großen Theresia. Der materielle Wohlstand begann sich zu regen, die geistige Cultur entfaltete sich, die eben von Olmütz nach Brünn übersezte Universität nebst Ritter-Academie und Priesterhaus feierte unter der einsichts- und liebevollen Pflege des Grafen Mittrowitsch ihre Blüthezeit. Aber in den ökonomischen Verhältnissen des Theaters, zu dessen Reparatur die mährischen Stände 3000 fl. gaben (Hsdt. 1. April 1780), brachen nach einigen Jahren Geldverlegenheiten und deren Folgen, Unordnung und Zwist, aus, welche die Bestellung eines eigenen Theater-Commissärs in der Person des Gubernialrathes Joseph von Friedenthal nöthig machten.

Waighofer übernahm die Brünner Bühne zu Ende des Jahres 1780 selbst.

ständig und septe, nach Ablauf der sechsjährigen Pachtzeit, die Unternehmung unter den früheren Bedingungen auf weitere sechs Jahre fort.

Das Publikum übertrug den Beifall, den es ihm und seiner Frau als Schauspielern seit Schaumbergers mißglückten Bemühungen und als Director unter Böhm gespendet, auch auf seine selbstständige Theater-Leitung. Besonders beliebt waren die Sing- und Schauspiele. Selbst vaterländische Dichter-Erzeugnisse, wie des Brünner Universitäts-Professors Zehnmark Originaloper: *Was erhält die Männertreue?*, sein Lustspiel: *Das soll ein Geheimnis bleiben* (1779), sein Trauerspiel: *Salvini und Adelson* (1774), das Original-Trauerspiel des Brünner Theater-Mitgliedes Zindar: *Freundschaft, Liebe und Eifersucht*, das Schauspiel: *Die Verpfändung*, von Carl Alexander (1779), kamen zum Vorschein und wurden auch mit Beifall gesehen. Die Charakterisierung, der gute Dialog, die Situation und die rührende Handlung in dem Zindarschen Stücke erhielten viel Lob. Die große deutsche Original-Oper Günther von Schwarzburg errang außerordentlichen Beifall, da ein so schönes und großes Singspiel in Brünn noch nie gesehen und gehört wurde, die durchaus neuen Kleider prächtig, die Chöre stark besetzt, die Gefechte gut geordnet, die Ritter und Soldaten, bei 80, neu und kostümäßig gekleidet waren. Laut wurde ausgesprochen, daß Brünn eine so gute und stark besetzte Gesellschaft als jene Weihhofer's noch nie gesehen habe (1783). Der Violinvirtuose Lasser, welcher nebst seiner Gattin, einer beliebten Sängerin bei Weihhofer's Gesellschaft, in den mit Unterstützung des Adels aufgeführten musikalischen Academien großen Beifall erhielt, wurde Director des Theater-Orchesters (Brünner Zeitung 1781, 1782 Nro. 20, 1783 Nro. 4, 13).

Besonders beliebt und gut gegeben wurde die deutsche Oper in Brünn, von wo sie selbe nach Wien überpflanzt wurde *).

Aber auch Weihhofer fand nicht seine Rechnung bei der Theater-Unternehmung. Er überließ dieselbe 1784 auf den Rest der sechsjährigen Pachtzeit dem Wiener Hofschauspieler Johann Bergobzomer. Ein vorausgegangener großer Aufschwung verschaffte ihm eine allgemein günstige Aufnahme. Von seinem, öffentlich vorgelegten, Plane über die Einrichtung des Theaters versprach man sich dessen größte Emporbringung (Brünner Zeitung 1784 Nro. 36), da er nicht nur als gewandter Schauspieler auf den Bühnen zu München, Innsbruck, Prag und Wien bewundert worden war, sondern sich selbst als productiver Theaterdichter zu einer Zeit, wo der Hanswurst in Wien noch Alles galt, einen geachteten Namen erworben hatte.

* Der gute Erfolg, welchen die deutschen Opern in Brünn hatten, bewog den Kaiser Joseph, dieselben auch bei dem Hof- und National-Theater in Wien einführen zu lassen. Unter Müller's Leitung wurde 1778 die erste deutsche Oper: die *Vergnüppen mit Beifall* daselbst aufgeführt (Wiener Hoftheater-Almanach für 1804, Lembert S. 24—25).

Wie kaum einen zweiten Theater-Unternehmer traf ihn jedoch das Unglück eines zweimaligen Theater-Brandes binnen zwei Jahren. Eine furchtliche Feuerbrunst am 14. Jänner 1783 legte das ganze Schauspielhaus samt allen Einrichtungen und Verzierungen und den sämmtlichen Theaterrequisiten ohne alle Ausnahme binnen einer Stunde in Asche. Doch blieben, ungeachtet der schrecklichen Wuth des Feuers, in Folge der guten Anstalten, der mit Lebensgefahr verbundenen Anstrengung des Theater-Unternehmers und der rastlosen und verständigen Bemühungen der Garnisons-Artillerie die mit dem Theater in Verbindung stehende Taserne und die nahe stehenden Gebäude vor dem augenscheinlichen Verderben bewahrt. Die Stadt berechnete ihren Schaden auf 18000 fl.

Bergobzoomer traf seine Veranstaltungen so rasch, daß kein massirter Ball unterblieb und schon am 26. Jänner desselben Jahres ein in der unentgeldlich überlassenen gräflich Salm'schen Reitschule in der Böhmergasse eingerichtetes Theater wieder eröffnet wurde. Gleich schnell ging der Bau des Theatergebäudes vor sich. Kaiser Joseph befahl, das Theater auf die geschwindeste und wohlseilste Art in den alten Hauptmauern herzustellen. Wegen Unvermögenheit der Stadt erklärten sich die mährischen Stände hiezu bereit. Das alte Theater stand neben der Taserne auf dem Krautmarkt rückwärts im Winkel, hatte zwei Stockwerke mit 21 Logen im ersten und 22 im zweiten Stocke, ein Parterre und eine Gallerie oder den 7 fr. Platz. Da das Innere des Theaters von Fall zu Fall für die Abhaltung der Bälle hergerichtet wurde, bestand in der Taserne nur ein Ausflusstanzsaal, welchen man auch als Speiseaal verwendete. Noch im Jahre 1781 hatte Kaiser Joseph mit dem russischen Grossfürsten Paul Petrowitsch und der Grossfürstin Maria Fedorowna an dem Balle Theil genommen, welcher in dem kostbar hergerichteten Tasern-Saale und dem daran stossenden Theater abgehalten wurde (Brünner Zeitung). Bei dem neuen Baue kam das Theater vorwärts auf den Platz im Freien. Um einen größeren Raum bei der Gasse und dem Eingange zu gewinnen, und eine gemäcklichere Verbindung mit den Tanzälen herzustellen, wurden die Wohnungen des Kaffeh-, Wein- und Bierhauses beseitigt. Einlösungen von Nachbargebäuden machten eine Verlängerung und Erweiterung des Theaters und die Anbringung tieferer Verseufungen möglich. Zwei steinerne Stiegen sicherten gegen Feuergefahr. Die Erbauung von drei Stockwerken gewährte mehr inneren Raum. Der erste Stock der Taserne wurde ganz zum Tanzsaal, zu Spielzimmern, für die Garderobe und Theater-Behältnisse, der zweite Stock größtentheils zu Speisezimmern adaptirt. Die thätigste Verwendung des ständischen Repräsentanten, Gubernialrathes Franz Freiherrn von Roden und die kräftigste Unterstützung der Landesstelle ließen das Theater binnen wenigen Monaten, wie den Phönix aus seiner Asche, erstehen und ganz neu einrichten. Schon am 30. November 1783 eröffnete es Bergobzoom mit dem Shakespeare'schen Coriolan. Obwohl Kaiser Josephs einmal geäußerte Idee,

für das Publikum seiner geliebten, jährlich von ihm besuchten Stadt Brünn ein herrliches Gebäude sowohl zur Ergötzung als zum moralischen Unterrichte herstellen zu lassen, nicht zur Ausführung kam: so entsprach doch der Neubau und insbesondere der für Abhaltung von Bällen in den besten Stand gesetzte Theil rücksichtlich der Schönheit, Ordnung und des Geschmackes allgemein. Die Stände hatten auf den Bau und die Einrichtung über 55,000 fl. verwendet (Hsflte 29. April, 19. Mai, 7. Juni, 19. August 1785, 22. Nov. 1786, Gubernialakten, Brünner Zeitung 1785, Beilage Nro. 6 und 9, Nro. 93, 94, 98 und 100).

Gerade ein Jahr nach dem ersten Brande am 16. Jänner 1786 früh wurde das von den Ständen niedlich und mit allen Bequemlichkeiten hergestellte, das „herrliche“ Theater bis auf das Mauerwerk, die gewölbten Stiegen und eisernen Thüren binnen wenigen Stunden wieder ein Raub der Flammen. Doch blieb das Tafern-Gebäude mit allen Einrichtungen, den gemahlschten Sälen und Speisenzimmern unversehrt; auch die Nachbargebäude nahmen keinen Schaden. Allgemein hielt man dafür, daß das Feuer mit Absicht und genauer Vorsicht gelegt worden sei. Der Thäter konnte aber nicht entdeckt werden, obwohl die Stände auf dessen Anzeige eine Belohnung von 200 Dukaten setzten. Den Feuerschaden schätzte man auf beiläufig 21,874 fl.

Noch in demselben Jahre begann die Wiedererbauung des Theaters. Da die Stände über die Herstellung von ihrer Seite getheilter Meinung waren, bewilligte Kaiser Joseph, daß der Van von der Stadt übernommen werde und diese sich, gegen unentgeldliche Uebergabe des Mauerwerks, der Stiegen, eisernen Thüren, Schlösser u. s. w., mit den Ständen wegen der angekauften drei Haushalte und wegen der noch unbeschädigt vorhandenen beweglichen Einrichtungstücke abfinde. Der Stadt bewilligte der Kaiser das Haupttheater frei in Pacht zu überlassen, und von den Nebenspielen und durchreisenden Künstlern, Seiltänzern und bergl. sich im Absindungsweg einen Zins zahlen zu lassen, wogegen dem Gubernium die Policei- und Censur-Aufsicht über das Theater blieb (Hsfl. 14. August 1786).

Auf Befehl des Kaisers wurde das Theater auf demselben Platze, wo es vorhin gestanden, jedoch ohne Berührung der Taferne sowohl im ersten als zweiten Stocke, neu gebaut, wenn gleich Theater und Taferne ungetrennt bei einander zu verbleiben haben. Auf des Kaisers Anordnung übernahm die Stadt die eigene Führung des Theaters unter der Oberleitung des königlich-städtischen Administrators Anton Valentin Freiherrn von Kaschnitz und unter der Direction des als städtischer Beamte in Eid und Pflicht genommenen Bergobzoon mit einer Truppe von 43 Personen. (a. h. Handschreiben 7. und 9. Sept. 1786).

Unter der geschmack- und einsichtsvollen Oberleitung des Freiherrn von Kaschnitz, als königlich-städtischen Administrators und Präses der Oberdirektion,

wurde das Theater, größtentheils nach dem früheren Risse, mit Geschmack und edler Einfachheit gebaut; er stiftete sich an dem so schön als bequem wieder hergestellten neuen Schauspielhause ein unvergessliches Denkmal.

Mit Ende des Jahres stand es völlig fertig; am 7. Jänner 1787 wurde der erste Ball, am 8. das erste Theater gegeben (Brünner Zeitung 1786, Nr. 5, 64, 73, 101, Beilage Nro. 33, 1787 Nro. 3 und 4, 6. Jänner 1788).

Die Dimensionen, welche das Theater damal erhalten, sind die nämlichen, welche noch jetzt bestehen; die Breite des Theaters ist 22 Fuß, die Tiefe der Bühne 30 Fuß, die Höhe derselben bis zu den Souffiten 21 Fuß, die Länge des ganzen Schauspiels 20 Klaftern, die Höhe 3 Stockwerke mit 48 Logen, so daß der Zuschauerplatz an 1200 Menschen fassen kann (Theater-Almanach auf d. J. 1841, S. 28).

Um die Bälle mit Verzichtleistung auf den von Fall zu Fall durch Hinwegräumung der Bänke hergestellten Theater-Saal allein in dem Cafen-Saale abhalten zu können, wurde dieser mit 7000 fl. Auslagen zu einem Rebou tent-Saale angemessen erweitert, mit einem Speisesaale und mehreren Speise- und Spielzimmern versehen, zweckmäßig und geschmackvoll vom Baron Kaschniz eingerichtet und am 6. Jänner 1788 eröffnet. (Handbillet des Kaisers 11. April 1787, Brünner Zeitung 1788, Nro. 5).

Für die theatralischen Neben-Schauspiele, welche der Theater-Unternehmung zum Vortheile gereichten, bewilligte der Kaiser die Errichtung einer Sommerbaude (Handbillet des Kaisers 11. April 1787. Eine solche Hütte bestand zwar schon früher, wurde aber gewöhnlich im Winter abgetragen).

Die Herstellung des Theaters, des Rebou tentsaales und der Speisesäle, dann die beigeschafften Erfordernisse kostete die Stadt bei 30,000 fl. Mit Einrechnung anderer Auslagen und Nutzungsverluste entgingen ihr aber über 37,000 fl.

Das Geleistete befriedigte damals alle nicht überspannten Wünsche; nur ein sehr begründeter Antrag sowohl bei dem ersten als zweiten Baue, nämlich die Fleischbänke neben dem Theater zu kassiren und an ihrer Stelle eine Gasse zu bilden, kam wegen zu großer Wohlfeilheits-Rücksichten nicht zur Ausführung.

Eben so sehr entsprach die künstlerische Leitung des Theaters durch Bergobzomer, dessen Geschicklichkeit und Kenntnisse gerühmt wurden. Er wurde von seiner Frau, der in Italien, zu London und Wien in der großen opera seria berühmten Katharina Schindler, trefflich unterstützt *). Man pries es, daß

*) Katharina Bergobzemer, geb. Leitner, unter ihrer Bichältern Namen Nina Schindler als erste Sängerin Deutschlands, Englands und Italiens berühmt (wie ihr Leichenstein auf dem Neustädter Friedhofe in Prag pomphaft verkündet), vermählt mit Bergobzom 1777, starb, erst 33 Jahre alt, Mutter von 11 Söhnen, 1788. (Schottly's Prag I. 165).

Bergebzoom (geb. zu Wien 1742) wird als der wahre Typus jener gesizierten, unwahren Darstellungswise geschildert, die vor der Sacco, Brockmann, Schröder in Wien Mode

sich die Brünner deutsche Schaubühne unter höherem Schutz und kräftiger Unterstützung immer mehr der Vollkommenheit näherte, daß die Brünner Bühne zu einer der vorzüglichsten in den Provinzen gehöre, daß unter ihren vielen andern Vorzügen das Pensionssinstitut der Brünner Schauspieler-Gesellschaft den ersten Rang einnehme. (Brünner Zeitung 1785, Nro. 100, 1786 Beilage Nro. 35, 1787 Nro. 23, 72).

Vom 2. November 1786 bis 20. September 1787 gab Bergobzoom in 186 Vorstellungen 30 Trauerspiele, worunter Clavigo, Emilia Galotti, Friede, Hamlet, Samson, Richard III., die Zwillinge u. a. m., 61 Lustspiele, 23 Schauspiele, meistens Schröder'sche und Pfandl'sche u. c., 30 Nachspiele, 10 Opern, 25 Balletts, 3 Pantomimen und 12 musikalische Akademien und Concerte, ungerechnet die Wiederholungen.

Zur Leitung des Theater-Orchesters mit einem ansehnlichen Gehalte berief Baron Kaschnig den ausgezeichneten Compositeur und Violinisten Franz Göß, Concertmeister der eben getrennten bischöflichen Capelle in Johannesberg. Obwohl er sich hier vielen Ruhm und allgemeine Achtung erwarb, trat er doch schon 1787 als Capellmeister in die Dienste des Olmützer Erzbischofs Colloredo. (Olhaber böh. Künstler-Lexicon I. 482).

Unter Bergobzoomer's Leitung gewann die Brünner Bühne viel. Lessings wohlthätiger Einfluß auf die gesammte deutsche Dramaturgie ward auch hier durch das Fortschreiten der Geschmackverfeinerung und der künstlerischen Leistungen fühlbar. Schröder's dramatische Arbeiten füllten einen großen Theil des Repertoirs aus.

Plötzlich gab Bergobzoomer die Direktion auf und ging an das Wiener Hoftheater zurück. Mehrere Schauspieler erhielten provisorisch die Leitung. Die Stadt halte durch den Wiederaufbau des Theaters dem Vergnügen des Publikums und dessen Bildung ein namhaftes Opfer gebracht und Baron Kaschnig durch den Ankauf einer prächtigen Garderobe in Wien einige tausend Gulden aus der städtischen Kasse verwendet; auch die Führung des Theaters durch zwei Jahre in eigener Regie zog der Stadt empfindliche Verluste zu.

Daher überließ sie das Theater nebst der Reboute-Abhaltung auf die 6 Jahre von 1789—1795 an Carl Ludwig Wothe gegen einen jährlichen Zins von 2000 fl. und die halbe Einnahme der Balleneintrittsgelder (bei 1000 fl. des Jahrs) wieder in Pacht. Allein er entzog sich

war. Er soll in Tyrannen- und ähnlichen Rollen Seife in den Mund genommen haben, um zu schäumen. Doch sollen diese Verzerrungen nur seine Helden- und tragischen Rollen verunstaltet haben; Väter- und Charakterrollen im Lustspiele dagegen soll er sehr gut dargestellt haben, ja seine österreichischen Bauern nannte Schröder unübertrefflich. Immerhin genoss er in Wien, wie überhaupt in Süddeutschland eines außerordentlichen Ruhes; erst Schröders Auftreten in Wien enttäuschte seine Bewunderer — und auch dann erst langsam (S. über ihn Nicolai, Reise durch Deutschland IV. S. 491 — 4, Schröder's Leben von Meyer I. 175 — 7).

nach Kurzem klug einem so gefahrvollen Versuche, die steigenden Anforderungen des Publikums mit seinem Privat-Interesse in einem Gleichgewichte zu erhalten. Er trat die Theater-Unternehmung auf die Zeit vom 1. Juli 1792 bis zum Aschermittwoche 1795 dem Schauspieler und Sänger Joseph Rothe ab, nach deren Ausgang sie ihm neuerlich auf 6 Jahre um einen jährlichen Pacht-schilling von 3250 fl. (2000 fl. für das Theater, 1250 fl. für die Redoute-Haltung) überlassen ward.

Fünfte Periode.

Die Ausbildung des deutschen Schauspiels und der Oper.

Auch dieser neuesten Periode der Theatergeschichte Mährens und Oesterr. Schlesiens müssen wir zum bessern Verständnisse eine Skizze der Geschichte der deutschen dramatischen Dichtung und Schauspielkunst überhaupt, so wie der Oper, vorausenden.

Wir haben früher mit der Glanz-, der Göthe-Schiller'schen Epoche geschlossen und stehen nun am Eingange der romantischen Zeit der deutschen Dichtung. Dieselbe wählt von 1795 bis etwa 1830, wo durch die französischen Bewegungen angeregt neue Elemente in die schriftstellerische Welt kamen, die zwar lange vorbereitet, ja im Grund nur eine fortgesetzte Wiederaufnahme der genialen Periode unserer 70er Jahre waren. Das neue deutsche Drama folgte ganz unmittelbar auf Schiller und war von ihm veranlaßt und auch Göthe dichtete in dieser Zeit durchaus unter dem Einflusse der romantischen Neigungen.

Als die Blüthe von Weimar und seiner nahen Pfanzstadt Jena, in welche Orte an der Scheide der Jahrhunderte fast alles literarische Leben zusammenströmte war, zu Anfang des neuen Jahrhunderts schnell zu Ende ging, stob die deutsche Literatur aus ihrem bisherigen Mittelpunkte wieder aus einander in alle Welt. Nun bildeten sich neue Ruhestätten an neuen Orten, an die zum Theile früher die deutsche Literatur nicht gedrungen war; eine Art literarische Propaganda breitete die poetische Cultur in viel weitern Räumen, unter viel größeren Massen aus als früher geschehen war; und endlich fand auch die deutsche Literatur ihren Weg über die Gränzen hinaus und unterjochte sich fremde Regionen. In Berlin insbesondere, wo sich die preußische Literatur concentrirte, entstand eine Art Propaganda, welche die neue Lehre von der dreieinigen Kunst, Religion und Liebe ausbreiten sollte. Auch Oesterrreichs Dichtung und Theatergeschichte erhielt durch die Romantiker eine neue Periode. Tieck's Einfluß reichte nach Wien herüber, wo die Brüder Collin gewisse Sagen der neuen Schule adoptirten und wo sich eine verdiente Zeitschrift (Jahrbücher der Literatur) begründete, die seit langen Jahren die Hauptverkünderin aller romanischen und orientalischen Erscheinungen in der Poesie wurde und sich

für die deutsche romantische Schule am beständigsten interessirt hat. Neue geistige Bedürfnisse waren unter den Berührungen der Nationen wechselseitig aufgegangen, ein Gedankenverkehr trat in raschem Umschwunge ein, wie ihn die Ereignisse seit lange nicht begünstigt hatten, eine nie gefallene Gemeinsamkeit des literarischen Eigenthums.

Die romantische Schule, welche die deutsche eigentliche Dichtung fortführte, lagerte sich der Currentpoesie des Tages gegenüber, sie griff zu den genialen Tendenzen der 70er Jahre zurück, steigerte die Begriffe der Kunst und bekannt bald theoretisch bald praktisch den Satz, den Moralisch nicht ausgesprochen hat, daß „der poetische Sinn mehr Verwandtschaft mit dem Sinne für Weissagung, mit dem religiösen Sinn, dem Wahnsinn überhaupt“ habe. Wie wunderliche Dinge nun diese überspannten Ansichten auch in die Welt setzten, so ist doch nicht zu läugnen, daß nur durch ein solches Hinaufstimmen der Saiten ihre Heraufstimmung und Erschaffung unter den Umständen verhindert werden konnte. Wenn unter den Produktionen der neuen Schule auch nichts übrig bleiben sollte, was dem geläuterten ästhetischen Sinne in der Weise zusagte wie die Schriften unserer Meister, so machte sie sich doch dadurch außerordentlich verdient, daß sie immer ein Höchstes, sogar ein ultra in Aussicht hatte, daß sie sich an die beiden großen Dichter (Schiller und Goethe), ja nur an den Einen größten, festhielt, daß sie das, was beide angegeben oder geleitet haben, zur Basis ihrer eigenen Strebungen mache, daß sie ihre Ideen in Vertrieb brachte, ja zu realisiren suchte.

Wenn wir absehen von der höheren und positiven ästhetischen Kritik, die sich unter den Romantikern bildete und vielfach veränderte Farbe annahm, so war ihre polemische Kritik gegen die „herabziehenden Tendenzen“ der Koebue, Lafontaine und des ganzen Heeres der ähnlichen Schreiber das erste und lauteste, was den Namen und die Existenz einer neuen Schule in Deutschland verkündete. Durch die kleinen kritischen Aussäße der Brüder Schlegel, durch ihre eigenen Zeitschriften (Athénäum, Fragmente, Europa u. a.), durch die humoristischen Dramen Tieck's, durch Bernhardi's Schriften, durch Adam Müller's speculativ gehaltene ästhetische Vorlesungen und so vieles Andere geht in Prosa und Poesie die gleiche Opposition gegen die gemeine Denkart und die selbstgefällige Plattheit, die sich in und an die Dichtung wagte, die diesen Männer zu heiliger Art schien, als daß sie diese Prosaanalien dulden sollten. Auf ihrem Parnasse kennt man die Hagedorn, Gellert, Gehrner, Kleist und Bodmer nicht, selbst Wieland, den zwar die Romantiker sonst Alle als den Vorläufer ihrer Dichtung erkennen, fand sich in ihrer ehrenwollen Gesellschaft davon ausgeschlossen; Koebue war ihnen, wie den Freiheitsjägern von 1813, der Beelzebub und das böse Princip; die Weit Weber, Spieß, Cramer, Schenkert, die das Mittelalter und Ritterthum nach dem feinen Sinne dieser Kritiker mißhandelten, jene vielschreibenden Romanfabrikanten Müller, Lafontaine (der „Wassermann“) und sein Freund Starke, der Verfasser der vielgelesenen Gemälde aus

dem häuslichen Leben (1793 — 8), die historischen Romanschreiber Fesler, Meißner u. a. hatten von den Ausfällen dieser wackern Kämpfer nicht einen Augenblick Ruhe. Abgesehen aber auch von der Dual der geistigen Secatur, dieser jungen Kämpfer für wahre und echte Poesie, so wie von ihrer Parteiliebe unter und für einander selbst, schadeten sie in ihrem frischen Eifer selbst theils mit ihren poetischen Produkten, deren vielfache Kälte und Künstelei ganz der Wärme ihres Schönheitsfusses widersprach, theils durch die „Dürre, Trockenheit und fachlose Wortstrenge“, mit der sie in ihren Kritiken, kraft ihrer Neigungen für das reine Formale der Poesie, ihre grösseren und würdigen Begriffe von der Dichtung selbst wieder herabzogen, theils endlich durch die vielfachen Paradoxielen, zu denen sie ihre gespannten Theorien verleiteten (Kozebue, im hyperbolischen Esel, und Andere geizelten ihre wunderlichen Uebertreibungen).

Die Tendenz nun dieser von Schlegel, Tieck und ihren Anhängern gegründeten Schule ging Anfangs auf eine grössere Ausdehnung der Poesie, auf eine gesteigerte Wirksamkeit derselben, auf eine allgemeinere Theilnahme an ihren Segnungen aus, sie griff nach Influzenzen auf das öffentliche und auf alle Zweige des Privatlebens, aber sie überleg sich in diesen Ansichten, die Leistungen der Dichter standen mit ihren Absichten in seinem Verhältnisse, die Welt verließ sie und in dem nämlichen Augenblicke, da der Bund der Dichtung mit der Wirklichkeit und dem Leben am engsten geschlossen werden sollte, siehe da, ward das allgemeine Charakterzeichen der neuen Poesie gerade ihre völlige Entfernung von dem Wirklichen und Lebendigen. Ihr Zweck, das Reale zu idealisiren, verflüchtigte sich in nihilistische Lustgespinste, man wollte der Zeit, deren prosaische Außenseite mit ihrem poetischen Aufschwunge noch im Widerspruch war, die Muster einer andern Zeit vorhalten, wo das Leben selbst einen poetischen Ausstrich hatte; man führte die romantischen Dichtungen des Mittelalters und der Freuden ein, aber man vergaß, daß das, womit man neues Leben schaffen wollte, grösstentheils für uns todt war; da der Wiederklang nicht laut genug werden wollte, so stießt man sich besto nachdrücklicher auf diese Gattung und das Mittel ward geradezu zum Zwecke. So kam es, daß selbst eine grosse geschichtliche Zeit wie 1813 nur momentan den unrealen, vergeistigten, nebulösen Charakter der Poesie unterbrechen, nicht ihn beseitigen konnte. Dies gelang erst, nachdem man sich an ihm übersättigt hatte, seit den Bewegungen von 1830.

Die Tendenz der Romantiker knüpfte sich völlig an die Lehren Schiller's und Gôthe's von Verbindung des Neuhern und Innern, von Versöhnung des Realismus und Idealismus. Wenn dies von Gôthe (in *Wilhelm Meister* und *Tasso*) erreicht, eine wirkliche Welt, auf welcher der Glanz der Poesie ruhte gezeichnet war, so zeigte sich Novalis (Gr. v. Hardenberg, 1772—1801) in seinem Romane Heinrich von Osterdingen mit unserer gegenwärtigen Welt nicht so versöhnlisch, er brauchte das Mittelalter für seine Gestaltungen, er behandelte das, was die neue Schule das Evangelium der Dekonomie nannte, auf's Schnödeste,

verwarf alles, was nach Freude am Realismus aussah, und setzte das Christenthum verklärend gegen den abgeklärten Bodensatz der Illumination. Novalis wollte mit dem Geiste der Poesie, alle Zeitalter, Stände, Gewerbe, Wissenschaften und Verhältnisse durchschreitend, die Welt erobern; er wollte alle jene tausendfarbigen Erscheinungen der Wissenschaft und Kunst mit ihren Refleneren endlich in einen Brennpunkt zusammenstrahlen lassen, der auf die Stelle hinsallen sollte, auf der der Dichter steht; er wollte die eigenste irdische Gegenwart verklären.

Die Trennung von Literatur und Leben, die Scheidung von Gelehrsamkeit und Poesie und alle ähnlichen Separationen hörte man von allen Seiten her beklagen, wieder nach jener Schiller Göthe'schen Theorie vom Zusammenwirken der Kräfte. Und weil nun gerade die Kraft der Poesie in Uebung war, so sollte sie nun einströmen in alle Zweige des Lebens; Trieb und Wunsch erwachte wieder, sagte Tieck in der Einleitung zu Schröder's Werken, die Kunst mit Staat und Volk zu verbinden und man versuchte Musik, Kunst und Dichtung wieder mit Kirche und wirklichen Leben zu vereinigen. Statt daß man sich aber mit diesen Absichten kräftig an die Gegenwart mit einer realistischen Tendenz anschlossen hätte, so scheuchten leider die trüben politischen Verhältnisse, unter denen diese Schule austaucht, die empfindsamen Gemüther gerade aus der Gegenwart hinweg. Wenn wir im Mittelalter in der großen Calamität der Kreuzzüge einen Grund zur Hinwendung aus dem wirklichen Leben gefunden, so haben wir einen ähnlichen Grund für dieselbe Erscheinung in diesen Jahren, die jene mittlere Zeit gleichsam reproduzierten. Denn dort, im 13. Jahrhunderte, suchten die Fr. Schlegel die eigentliche Blüthe deutscher Dichtung; und weil das Ritterthum selbst schon eine Poesie in der Wirklichkeit war, so sollte dieses Phantasieleben in Liedern und Gesängen, wie ein neuer Frühling des dichterischen Geistes wieder aufgehen. Aus demselben Grunde der verschmolzenen Wirklichkeit und Dichtung sollte das spanische Drama (des Cervantes, welcher Leyer und Schwert zugleich geführt) in dem Hauptpunkte Regel sein, daß auch das bürgerliche Spiel hier durchgängig romantisch und dadurch wahrhaft poetisch sei; aus demselben Grunde ging man nachher zum Oriente über, weil in Indien die Weisen ein solches Leben führen, das von philosophischer Poesie und poetischer Philosophie durchdrungen ist; aus demselben Grunde neigte man sich zu Hans Sachs, dessen Poesie und Philosophie in der Schusterwerkstätte die wahre Versöhnung des Realismus war, endlich zu Jakob Böhme. So wollte man die Welt mit der Poesie erobern. Daß man darüber beide zugleich verlor, das lag eben so nahe, als daß man in Extremisucht verfiel, als die Vermittlung fehlschlug. Da es mit der poetischen Weltoberung nicht ging, wie man hoffte, so fiel man in Weltverachtung zurück; man blieb auf dem innerlichen Dante hängen, welcher mit seinen Gedichten die nächste Gegenwart des politischen äußerlichen Lebens und die Geschichte seiner dichterischen und frommen Seele zugleich umspannen hatte; man glitt vom praktischen Hans Sachs bestimmter zum mystischen Jakob Böhme, vom weltlichen Ritter zum geistlichen Brahminen über, man ließ zuletzt gar die Poesie fallen,

die ihre realistischen Sympathien nicht mehr verlernen wollte, und nun sollte die Religion an ihre Stelle treten, um vielleicht noch einmal ihrerseits die Eroberungsplane aufzunehmen.

Der enge Bund der Poesie mit der Religion war, wenn man von dem Principe ausging, die Wirklichkeit mit einer höhern geistigen Welt zu durchbringen, und die Dichtung auf alle Lebenszweige zu impfen, der nächstliegende und natürlichste von Allen. Denn nichts konnte der hinfälligen Kunst der Dichtung, welche die Romantiker auf der erreichten Höhe erhalten wollten, eine größere Stütze geben als die Religion mit der sie umgebenden Heiligkeit. Man beachte ja, wie sich die Zeiten geändert haben! Früher hatte die Religion eine Stütze an der Poesie gesucht, jetzt suchte die Poesie wieder einen Halt an der Religion; jener erste Bund hatte schrittweise zur Höhe der Humanistik und Aufklärung geführt, und dieser neue ging aus dem directen Gegensätze gegen diese Aufklärung hervor. Die heilosen Thorheiten, zu denen man es mit dem Illuminismus und dem Bernunftscultus in Frankreich getrieben hatte, mussten auch in dem nüchternsten Beobachter der Welt ein andächtiges Besinnen und eine Reaction hervorrufen, welche in die religiöse Innigkeit der nächsten Jahrzehnde ausging und sehr wohlthätig hätte wirken können, wenn sie nicht durch poetische Exaltation übertrieben worden wäre.

Die neue Schule der Romantiker, welche diese Reaction gegen die französische Literatur und Encyclopädie, gegen Voltaire, den Feind des Mittelalters, des Priestertums und Feudalwesens, in Schwung brachte, verbreitete ihre universalen Tendenzen über ästhetische, sociale, religiöse, politische und wissenschaftliche, Dinge aller Art. Die Dichtung suchte, an die und jene Wissenschaft angelehnt, neue Materie zu gewinnen; ihr gereichte dies aber selten zum Vortheile, es war kaum eine Eroberung zu nennen; vielmehr schlug sie, wenn es eine war, auf der Stelle in eine Lebensabhängigkeit um, und stellte nur glänzender die Uebermacht der Wissenschaft ans Licht, in deren Gefolge sich die Poesie begeben hatte.

Die Schule der Romantiker, mit den Brüdern Schlegel als ihren Coriphäen an der Spitze, hat ohne Zweifel auf die meisten Zweige der Wissenschaft anregend eingewirkt, auf den gewaltigen Wuchs der philosophischen Spekulation, die sich in die Mitte des geistigen Lebens in Deutschland pflanzte, auf die Erforschung der Mythenwelt, die Aufhüllung der altdeutschen Literatur, von der vorher noch kein Begriff war, auf die Erforschung des deutschen Alterthums in Sprache, Recht, Sitte, Volks- und Staatszuständen, auf die Kenntniß des Orients und seiner uralten Weisheit, Dichtung und Sprache, auf Geschichtsforschung und Schreibung, als die Romantiker das historische Schauspiel der Cultur empfahlen. Wie viele Sympathien haben die Romantiker mit der plastischen Kunst gezeigt! Die Regeneration unserer Malerei und Sculptur ist von Niemanden so sehr aus der Lethargie gerissen worden, als von ihnen; die bildende Kunst, in welche aller Trieb aus den rebenden Künsten übergeleitet zu sein scheint, hat ihnen haupt-

sächlich das frische Leben zu verdanken. Bis in die Arzneikunde, welche die Tiefen der Natur, Magnetismus und Geisterwelt auszuforschen sucht, drangen ihre Einflüsse über. Die Vorlämpfer der neuen Schule, Wilhelm Schlegel (von dem: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 1809—11) und Friedrich Schlegel (von dem die Geschichte der alten und neuen Literatur, 1815, ist) gaben einen mächtigen Anstoß zur Begründung der ganz neuen Wissenschaft der Literaturgeschichte; auf den von ihnen gegebenen geschichtlichen Skizzen der Entwicklung der Literatur gestalteten Horn und Bouterweck die Geschichte der Poesie zu einer Disciplin und einem ebenbürtigen Zweige der Culturgeschichte. Die Aneignung der fremden Literaturen in größerem Maßstabe, als vorher geschehen, war das Werk, womit die Romantiker am bedeutendsten auf die Nation gewirkt haben. Dass die Wegwendung und der Verdruss an den trostlosen heimischen Dingen Deutschlands, der Widerwille an den Verhältnissen in der deutschen Literatur jene merkwürdige Flucht aus Vaterland und Gegenwart damals überhaupt erzeugt und genährt haben, dies liegt bei Erwägung des Factualen schon auf der Hand. Deutschland erhielt in den ersten Jahrzehenden dieses Jahrhundertes, man darf wohl sagen, alles Vorzüglichste der Dichtung der ganzen Welt, der antiken Dichtwerke sowohl, als der alten deutschen Nationalpoesie, der italienischen, spanischen und englischen Dichtungen, der poetischen Erzeugnisse des Orients und Occidents, des äußersten Nordens und Südens, in classischen Uebersetzungen zugetragen.

Der fast leidenschaftliche Eifer, womit die romantische Schule und Zeit sich der Uebertragung der Dichtungen aller Nationen hingab, eine Thätigkeit, welche ganz charakteristisch in der Mitte zwischen Poesie und Wissenschaft steht, zwischen welcher wir die Zeit streiten und schwanken sehen, brachte einerseits, nachdem einmal die Kraft der Production nach der großen Anstrengung des vorigen Jahrhundertes erschöpft war, neue Stärkung, neue Genüsse, neue Nahrung des wahrhaft Guten und Trefflichen aus der Fremde, andererseits erzeugte aber dieser große Lurus in der poetischen Consumption einen solchen Heißhunger, daß sich nach Erschöpfung des ersten und großen Reichthums mit gleicher Gier auf die geringere Kost geworfen wurde. Man schlepppte nun auch Alles Mittelmäßige, was frühere Zeiten geschaffen hatten und was die gegenwärtige in aller Welt schuf, ja man möchte sagen, man schleppte absolut alles in Deutschland ein, errichtete große Uebersetzungsanstalten und Fabriken. Wenn unter dieser Fluth am Ende auch die Kraft, die noch übrig gewesen wäre, verschwemmt, wenn sie erstickt ward, da sie sich noch hätte erholen können, wenn die deutsche kaum so siegreiche Literatur wieder in Nachahmung und slavische Abhängigkeit zurückfiel, wenn in ihr, dem ersten großen Symptome einer neu erwachenden Deutschheit und gemeinsamen Volkslebens, gleich wieder alles Feste und Selbstständige zerstört wurde, so war dies wohl natürlich, aber allerdings weder erfreulich noch wohlthätig.

Die Uebersetzungskraft der Romantiker zeugt von einer außerordentlichen

Gabe der Empfänglichkeit, von poetischer Empfindung, von dem entschiedensten Sinne für äußere Form und innern Ton, und ihre Richtung auf das Bessere der fremden Literaturen verräth die hiezu getretene Cultur des Geschmacks und des Urtheils. Wenn man aber von hier aus nach der eigenen Production und Selbstthätigkeit dieser Männer fragt, so zeigt sich, daß eben dieselbe Receptionsgabe, die sie dort so vorzüglich machte, sie hier unbedeutend liess.

In der ganzen Periode der deutschen Dichtung, in der die romantischen Richtungen ausdauerten, ist neben diesen Uebersetzungen nichts so vorherrschend, als die Nachahmungen und Bearbeitungen älterer oder fremder Werke, eine Liebhaberei an der Parodie, eine gewandte Gabe; die Töne aller unserer jüngsten deutschen Dichter nachzubilden, ihre Werke zu reproduciren, und als dies Gebiet erschöpft war, auch die aller fremden; innerhalb dieser Nachahmungen die Ausbildung des Formalen und Neuerlichen,—alles Symptome einer großen Receptionsgabe, nirgends die einer Selbstständigkeit und innern Kraft. Wie Schiller die historische Tragödie angegeben hatte, so gab es historische Tragödien in Masse; wie die italienische Epopöe neuübersetzt hervortrat, gab es sogar wieder romantische Epen; Shakespeare's Manieren und Calderons Formen, die stehenden Gattungen der südlichen Lyrik, die verschwommene nebulistische Haltung der orientalischen, die Anklänge des serbischen Volksgesanges und der Nibelungen, das spanische vor allen und das gräzirende Trauerspiel, Alles fand Aufnahme, Alles zeugte von der Virtuosität, ein existirendes Schöne nachzumachen, aber von keinem selbstschaffenden Vermögen, das, wie Horn sagt, zu Werken einer langathmigen Begeisterung ausgereicht hätte.

Wenn in einer Dichtungsperiode das quietistische Princip in den Vordergrund tritt, wenn die Freude an Contemplationen, an Naturbetrachtungen, an subjectiven Seelenregungen, an dem Brüten über die Zustände der innern und äußern Welt, die frische Lust an der Darstellung des äußern Lebens verdrängt, wenn das innere Hören das äußere Sehen stumpft, so ist es nothwendig, daß alle plastischen Gattungen der Dichtung (und dies sind die höheren Gattungen der Epopöe und des Dramas) hinter die musikalischen (und dies ist die geringere Gattung der Lyrik) zurücktreten, und dies wird immer ein Zeichen sein, daß der Genius die Schwingen senkt und sich nicht mehr zu großen Flügen kräftig fühlt. Wirklich ist dies sehr deutlich in der Poesie dieses ganzen Jahrhunderts zu bemerken: fast alle die Männer, die wir mit Auszeichnung als Lyriker nennen, haben nichts Größeres versucht, und sind, wenn sie es versuchten, gescheitert.

Wenn man sieht, wie emsig und ohne Beschwerde Göthe seine Dichtungen aus dem Leben der Nation griff, und wie seine eigenen innern Evolutionen immer mit denen der strebenden Zeit analog waren, wie glücklich und tatkraftig Schiller das große öffentliche Leben der Zeit in seinen Dramen abspiegelte, wie beiden in der aufgehenden Literatur der Alten die gesündeste Nahrung der dichterischen Phantasie frei entgegengebracht ward, wie schlimmer stiehen dann hiergegen die Romantiker! Sie suchten ihre Stoffe und ihre Formen in einer fernen, für

und abgestorbenen Vergangenheit, von einer entmuthigten Zeit und einer trostleeren Gegenwart abgeschreckt, sie stellten sich mit dieser Zeit in Gegensatz und wandten ihren grossen Entwicklungen den Rücken; sie mussten ihre poetische Nahrung selbst holen, dies war eine neue Anstrengung für die ohnehin müden Kräfte; die Nahrung, die sie holten, war keineswegs unter jeder Bedingung eine heilsame; den Rückzug zum Mittelalter und Orient nannte Göthe mit Recht ein pis aller; und die Assimilation der bis zum Unwahren gesteigerten Talente wie Calderon, sagte er, musste nothwendig Schaden bringen. Die Eraltung, die durch diese Reizmittel, entstand, der Heißhunger nach diejen pikanten Speisen zerrüttete die Zeugungs-kräfte ganz; die schwärzende Einbildungskraft sprang über die Mahnungen des Geschmacks hinweg; der verführerische Reiz des Dichters und des Dichternamens betrog die jungen Poeten mit dem Schein eines Werthes und hinderte sie, auf eine gebiegene Ausbildung und Bearbeitung ihres Individuumis zu denken, ehe sie zu hoffen wagten, mit den Abdrücken ihrer innern Zustände (denn weiter hat auch der grösste Dichter nichts zu geben) der Welt einen Dienst zu leisten; die abentheuerlichen Theorien von der poetischen Inspiration irrten die Köpfe und spiegelten ihnen eine Kunst vor, die das Studium verachten, der Wissenschaft und Erfahrung spotteten dürste. Daher denn blieb in so vielen Gaukelspielen und Schattenspielen jener Jahre auch keine Spur einer realen Wirklichkeit mehr zurück. Die von einer Verbindung des poetischen Geistes mit dem öffentlichen Leben redeten, thaten ihrerseits doch das Mögliche, um das leichtere zu verleidern, indem sie alle wahre und natürliche Ansicht des Lebens verfehlten, erfüllten sie mit ihren wunderbaren Phantasien, mythischen, dunklen Ahnungen und Gefühlen das Verwirrige, uns nur in unsern wirklichen Verhältnissen richtig zu erkennen.

Tieck (geb. 1773) vorzüglich in seiner ersten Periode gab der deutschen Dichtung in ihrer Wendung zum Unwirlichen, Wunderbaren, Phantastischen, den stärksten Impuls. Er und Werner († 1823) strebten zuerst die stehenden Metra des Alterthums und der Romantik ins Schauspiel einzuführen und brachten Geister- und Schicksalspuk auf die Bühne, das aus so leichtem Samen ins Ungeheure wuchs. Tieck sprang auch über die Gränzen der Bühne hinweg, indem er die Poesie ohne alle Rücksicht auf die Darstellung begünstigte, und gab so dem Ungeschmack und dem willklaufenden Genie noch breiteren Spielraum. Diese Abwendung von der Bühne drückte zuerst formell die Entfernung des Drama's von aller Wirklichkeit aus, und ihr musste die materielle alsbald folgen.

Plötzlich kam es, daß sich der Geschmack an lauter phantastischer Poesie auf die auffallendste Weise consolidirte. Wo wir hindücken ist in dieser Dichtung kein Verkehr mit Menschen unseres Fleisches und Blutes, sondern mit den Heroen anderer Jahrhunderte, mit Riesen und Zwergen, mit Geistern und mit der Natur, mit der Einsamkeit und dem Jenseits; eine utopische und verkehrte Welt stellt sich der wirklichen gegenüber, Träume und Visionen bilden die wesentlichsten Ingredienzien der Dichtungen, die Legendenwelt öffnet ihre Wunder, in die Handlungen der Menschen, welche die Wirklichkeit nicht ganz abstreifen können, ragt



ein gespensterhaftes Fatum herein, dem platten Alltäglichen, dem gemein Geschehen- den wird ein symbolischer Sinn unterlegt, die triviale moralische Lehre wird nicht mehr wie in einer früheren allzutrocknen Zeit in der planen Fabel gesucht, sondern im Märchen, in Parabeln, Paramythien, Allegorien. In dem weiten Sinne, in welchem Tieck das Wort Märchen braucht, wo es Sage und Mythe und alle Poesie, die das Wunderbare benutzt, Uriost und die Unnme einschließt, kann man sagen, daß das Märchen die normale Gattung der ganzen Zeit war; der Eifer, unsere alten Volksmärchen zu sammeln, und die 1001 Nacht zu übersetzen, entstand daher in dieser Zeit, wo von Musäus an die Tieck, Brentano, Apel, Arnim, Bernhardi, Fouqué, Sophie Bernhardi, Chamisso, Hoffmann, Wall und wie sie alle heißen, selbst Göthe die Märchenwelt wieder belebten, von der ungeheuren poetischen und wissenschaftlichen Thätigkeit ganz zu schweigen, womit man Mythus und Sage aufzudecken und zu verstehen strebte *). Mit dieser Richtung war es enge verbunden, daß man auf die Allegorie verfiel.

Wenn Tieck bei dem Märchen den Ton für alterthümliche Gegenstände verfehlte, so traf er ihn besser in seinen Erzählungen jenen alten Geschichten von den Haimonskindern, der Magelone u. a., leitete auf die alten Quellen und führte so von Spies und Schenkert zu Fouqué herüber, wie er in andern Erzählungen jener Sammlungen, die auf Erschütterung und Entsezen schneidend hinarbeiten, dem nervenfranken Sinne, dem Geschmacke am Schauerlichen in den Arnim, Apel, Fouqué und Hoffmann zusprach.

Nicht nur in Tieck's satyrischen Lustspielen (der gestiefelte Kater, der Prinz Zerbino u. a.), welchen die Reinheit, Arglosigkeit und Unschuld echter Ironie mangelt, sondern auch in andern mehr bühnenhaften Comödien der Freunde bricht ein innerer Muthwille und eine antiphilistrische Lustigkeit aus, die eben von gar keinem Sinne für eine ästhetische Gestalt begleitet ist, als ob auch das Formloseste berechtigt sei, eine poetische Geltung anzusprechen. Es ist zweifelhaft, ob Kozelius's Stücke den Geschmack des Publikums mehr verdorben hätten, als diese Lustspiele, wenn sie mehr Nachfolger gefunden haben würden.

Tieck's Genovera (1800), das Meisterstück seiner romantischen Periode, hat die glückliche Intention, in Shakespeare's Weise die in der That poestvollen Sagen und Novellen des Mittelalters, die in ihrer rohen Naturgestalt die psychologische Kunst gebildeter Zeiten anreizen, dramatisch herzustellen; Göthe's eigenthümlicher Vorgang im Faust stand vor Aller Augen; und Tieck selbst fuhr im Fortunat, Arnim in den Gleichen (1819), Collin im Fortunat und Andere in Anderem fort und Kleist brachte es im Käthchen von Heilbronn zu einer Art Popularität. Die wunderlichen Amalgame aber, die in dieser dramatischen Rich-

*) Auch in Mähren schreibt sich erst aus jener Zeit der Eifer für die Sammlung seiner Volksmärchen und Sagen her, welche 1819 am Treffendsten ein Ungeannter begonnen.

tung zu Tage kommen, sind unstreitig, ganz im Contraste mit den bedeutenden Absichten, in der Ausführung theilweise das Allersonderbarste und Ausschweifendste in der Dichtung dieser Zeit, welche, so oft wegen Geist, Witz, Genie und Phantasie angestaunt, dennoch wegen ihrer Form- und Regellosigkeit unser kaum gegründetes Schauspiel im Grunde erschütterte.

Wenn man aber Tieck's Einflüssen theilweise das Auskarten des Drama's ins Formlose Schuld gibt, so muß man gegenüber stellen, daß er auch auf der andern Seite seine Autorität geltend mache, um auf eine echte National schau**bühne** hinzuarbeiten. Dies hätte vielleicht ein fruchtbares Gegengewicht gegen jene unbühnenmäßigen Stücke in die Wagschale gelegt, wenn nur die Talente äquivalent und die Mittel richtig gewählt gewesen wären.

Tieck gab Mäthäus von Collin in Wien (1779—1823) die Richtung auf das historische Schauspiel oder bestärkte ihn' wenigstens darin. Collin bildete sich die eigene Ansicht, daß die historische Dichtung dem Charakter unserer Zeit einzigt angemessen und das Fundament sei, auf das wir erst in der Zukunft eine romantische Dichtung gründen könnten; er stellte zwischen der antiken und romantischen Poesie die historische als eine dritte Gattung auf, in welcher nicht eine Idee durch die dramatische Einkleidung poetisch realisiert werde, sondern nach welcher das Gegebene, die Handlung, als bereits realisiertes Ideal des Lebens aufgefaßt wird. Allein mag der Zwang, welcher beim historischen Schauspiele das Geschehene so streng respectiren will, hinderlich sein, oder die Zerrissenheit Deutschlands denselben fast seinen Werth neben seinem Interesse nehmen, oder die Vergabung der Dichter gefehlt haben, das ist ja gewiß, daß die hunderte von nationalen Stücken, welche Deutschland seit Tieck's und Collins fruchtbaren Anregung erhalten, weder einen sonderlichen Werth, noch ein sonderliches Interesse haben. Collin's dramatische Versuche namentlich, welche die ganze österreichische Zeit von Leopold dem Glorreichen bis auf Rudolph von Habsburg dramatischen sollten, zeigen in ihren Anklängen an Goethe, Schiller, Shakespeare, an spanische Metra, nur ein passives Talent. Noch wärme- und leblos waren die historischen Stücke seines (1811 †) Bruders Heinrich Joseph Collin (*Regulus*, *Coriolan*, *Valboa*); Hormayr, der ihm seinen dramatischen Stoff gab, suchte vergebens ihn zu einem vaterländischen Stücke zu bewegen.

Die Stücke der Brüder Collin sind fast alle aufgeführt worden, weil sie ganz für die Bühne berechnet waren, keines oft, weil sie überall kalt ließen. Immerhin liegen sie als ein theatricalisches Gegengewicht gegen jene Erzeugnisse vor, die auf die Bühne keinerlei Rücksicht nahmen. Uebrigens fing man in der romantischen Schule an, auch absehend auf Darstellung, mit Stoffen und Formen ganz Anderes zu wagen, als die Collin, die sich im höchsten Grade vorsichtig auf Schillers Wege hielten. Schiller's Dramen trieben Schößlinge in ganz verschiedener Art, seine historische Richtung rief im Allgemeinen eine Unmasse historischer

Dramatiker hervor, sein Tell öffnete die patriotische Äder, seine Braut unterhielt eine antike Richtung, seine Jungfrau förderte das legendarische romantische Drama, sein Wallenstein machte das Fatum zum Hauptwerkzeuge der Dramaturgen und selbst seine ältere Periode wirkte noch einzeln fort, die Mäuber nicht minder als Don Carlos.

Auch Zacharias Werner († 1823 als Vigorianer) folgte anfänglich noch den Einflüssen Schiller's (in den Söhnen des Thals, 1803). Bald brach aber unter den Einwirkungen der romantischen Schule der ganze Schwall Calberon'scher und Calberon nachgeahmter Kunst herein; das historische Element wird vom Opernartigen und Legendarischen ganz übersprudelt. In seinem Kreuze an der Ostsee (1806), in der Weihe der Kraft (1807), im Attila (1808) und der Wanda (1810) und so fort bis zur schließenden Mutter der Maccabäer (1820) haben wir überall die wunderlichsten Krämpfe und Convulsionen, colossale contorte Charactere, ins Gräßliche, ins Verzückte, ins Heroische carilliert, noch weit anders, als es früher bei Klopstock und jetzt bei Fouqué und Oelenschläger der Fall war; Mimik und Scenerie, Gesang und Action versezen uns wie in den tollsten Opernlärm; man hört bald die pomphaften und bizarren Schlagworte, bald das schmetternde Pathos der erhabenen Redner gleichsam in Recitativgefäng und die leidenschaftlichen Explosionen in Arien übergleiten; Scenenpomp, Geisterspuck, Wundereffekte helfen diesen Eindruck zu verstärken und dazu trägt nicht wenig der Gebrauch der opernartigen Formen des antiken und spanischen Drama's bei, Chöre, Sertinen, Terzinen, Sonette und Trochäen, was Alles diese Stücke den skelettartigen historischen grell gegenüberstellt. Besser hat es sie nicht gemacht. Müssten diese Stücke nicht in den Schauspielern, deren Schule kaum begonnen hatte, allen Sinn für Natur und Wahrheit plötzlich wieder ganz zerstören! Der 24. Februar (1815) sah sich ja bald von einer Reihe regulärer Schicksalstragödien umgeben, die dem Schauspieler den leichten Erfolg versprachen, den einst die ritterlichen Spectakelstücke gehabt hatten, und die ihn dazu aus dem Tone derbner Natur hinwegrissen in Uebertreibung und leerem Prunk der Declamation. Der Gebrauch des Schicksals in diesen Tragödien zeugt von einem Dichter, der sich in inneren Mißstimmungen in die Schattenseiten der Geschichte vergraben und für ihr Licht geblendet hat, und der was uns sonst für die Ershütterungen des Trauerspiels entschädigt, des Menschen freien Willen, aus dem Spiele läßt, um die Erschütterung zu verstärken und zu steigern; alle Wahl des Stoffs, alle Zeichnung der Charactere, alle Affectation, jenes Nagen am eigenen Herzen, was uns diese Stücke verleidet, hängt mit diesem unwohlthuenden Griffe in unserm Gefühl zusammen.

Bei Werner kommt dieser düstere Blick, wie in anderer Art bei Klinger, mehr aus einem individuellen Grunde; bei einer ganzen Gruppe patriotischer Dichter, namentlich Falk, Bischoffe, Heinrich von Kleist (der unter allen den dramatischen Talente, die in diesem Jahrhunderte in Deutschland auftauchten, bei weitem die größte Berechtigung hat, den Dichternamen in Anspruch zu nehmen)

stammt dagegen eine ähnliche Verblitterung aus der politischen Lage der Zeit, aus unterdrückten republikanischen Sympathien in den 90er Jahren oder aus dem Drucke des Vaterlandes im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhundertes.

Auf die Nacht, die der Lichtmangel in den öffentlichen Verhältnissen über das Leben und die Dichtungen dieser Männer warf, folgte das Morgenrot der Befreiung Deutschlands (1813) und zündete eine kurze Taghelle auch in der trüben und dümmrigen Poesie. Seit den schrecklichen Tagen von Ulm, Austerlitz und Jena fing die verbündete Nation an, sich zu bestimmen, und mitten unter dem Drucke und der argwöhnischen Belauschung durch die Fremden Nationalismus zu sammeln und einen Widerstand zu bereiten. Damals zündete Schiller's Dichtung in der thatenbedürftigen Zeit; der Geist derselben und ihre Anslänge beherrschten durchaus die Lyrik dieser Tage, namentlich bei Körner, dem Dichter von Leyer und Schwert, und bei Uhland, dessen Dichtungen den Geist jener Jahre am aushaltigsten fortspflanzten; in manchen Liedern von Rückert, Arndt, Winkel u. a. färbt sie aber der Ton des alten Volksgesanges noch freier und frischer. In jenem Geschlechte und jener Zeit wurde der Gedanke lebendig, daß im deutschen Volke, wo Wissenschaft, Kunst und alles Große seine Stätte gefunden hatte, nur das Vaterland leer ausgegangen sei und man hörte nur den Ruf erheben von deutscher Einheit, Freiheit, Treue und Ehre; ein neuer Schwung ergriff das öffentliche und Privatleben, von dem die Gesellschafts-, Kriegs- und Feierlieder dieser Jugend das treueste Abbild sind. Die dümmrigen Formeln der romantischen Lyrik schwanden vor der Taghelle der Begebenheiten und der Gefühle und Neugierungen, die jetzt die Phantasie ausfüllten und in einem forcirten Teutonismus mit einem gespreizten, hochtrabenden und pomphaften Wesen die Kehrseite fanden. Diese kriegerische Erhebung in den Befreiungskriegen ging aber schnell in völlige Erschöpfung zurück und die Phantasten verschwanden vor den Gestaltungen des wirklichen Lebens, als der neue Quietismus mit frischer Kraft auftrat. Die Dichtung hielt auch hier mit dem Leben Schritt. Mittelalter, Geisterwelt und Orient hatten im Augenblicke den Vaterlandstraum vertrieben und ihre alten Stellen wieder eingenommen.

Die poetische Schöpfungslust und Empfänglichkeit ward mitten unter den Befreiungskämpfern wo möglich nicht nur noch unruhiger und betriebsamer, als sie es bisher schon war, sondern es wurde sogar die ganze falsche Manier der Romantiker, ihre Entfernung von aller Naturwahrheit und Wirklichkeit gerade in dieser Zeit auf die höchste Spize getrieben. Dabei bildete die Dichtung des Tales einen grellen Abstich gegen die große Lage der politischen Dinge, wenn man von dem kleinen Anttheile absieht, den die teutonische Alterthümerei an deren Gestaltung hatte. Allerdings muß man dann hierneben im Auge behalten, daß die Bedeutsamkeit, mit der sich die wirkliche Welt und die Geschichte geltend mache, auch auf die Poesie zurückwirkt, und daß nun, was in Collins Tagen noch nicht gelingen wollte, die historische Dichtung im Drama und Roman anfing, in der That ein reales Gegengewicht gegen die vielerlei poeti-

ischen Phantasmen zu bilden; ja man muß den üppigen Schuß dieser lebteren gerade in dieser Zeit als letzte und äußerste Anstrengung betrachten, sich gegen den Geist des Materialismus und der Wissenschaft zu behaupten. Wir mögen die nihilistische Verflüchtigung der Poesie, ihren Rückzug zu allem Unwesenhaften, Geistermäßigen, Gespenstigen und Märchenhaften nicht Zufall nennen, weil wir schon im 13. Jahrhunderte bei dem ersten Rückgange der deutschen Poesie dieselbe Erscheinung beobachten und ganz normal in jeder Dichtungsgeschichte beobachten können; auffallend sieht es aber einem Zufalle ähnlich, daß gerade in dieser praktischen Zeit der Politik und des Krieges, welche die deutsche Poesie von allen ungesunden Infectionen hätte heilen können, mehrere entschieden krankhafte Naturen (auch nach den Novalis und Werner) am thätigsten waren, die sieberhaften und krampfhaften Erscheinungen in der deutschen Literatur auf die Spitze zu treiben. So Fouqué (Zauberring u. a.), insbesondere aber Hoffmann (1776 — 1822), welcher unter all den Erzählern, die vor, neben und nach ihm das Schauerliche und Grausige cultivirten, unter den Arnim, Apel, Kruse, Weißlog u. a., die überwältigende Macht dieser Richtung in der Zeit am besten darstellt, da er gleichsam aus der pragmatischen Königberger Humoristik heraus, aus dem schroffsten Gegensatze der Romantik, in das andere Extrem hinübergerissen ward. Seine Schriften (die Elirite des Teufels, Serapionsbrüder, Kater Murr u. a.) sind sieberhafte Träume eines kranken Gehirns, gleich den Einbildungen, die ein unmäßiger Gebrauch des Opiums hervorbringt, sind lange Jahre in Deutschland wirksam gewesen, der von Hoffmann zum echten Wahnsinne gesteigerte Humor, die bella donna, ward die Muse und die Lesewelt verehrte gläubig wie das Morgenland die Verrückten als Heilige. Dennoch sah selbst Hoffmann in lichten Augenblicken mit Unmuth dem hohen „Schwebepuncke“ der romantischen Literatur auch im Schauspiele zu, über den sie ohne Selbstverflüchtigung nicht hinaus könne. Von den Tragödien des „nicht verstandreichen Werner bis zu denen des verstandüberreichen Müllner rege ich ein lustiger Wahnsinn die Charactere und einen Theil der Geschichte, deren Schauspiel eigentlich im Unendlichen sei, weil verrückte und verrückbare Charactere jede Handlung, die man will, motiviren und rücken können.“ Besser kann man (sagt Gervinus) die Schicksalstragödie Ad. Müllner's († 1829), Grillparzer's (geb. in Wien 1791), Houwald's († 1845) und die einzelnen Stücke so vieler anderer Dichter gar nicht charakterisiren, die sich an Werner anreihen, aus Calberon unselige Nahrung nehmen, mit dem Schauerlichen hier und da das Weinerliche wunderlich verbinden und überall den gesunkenen Begriff von Welt und Kunst verrathen, sowohl in den Dichtern, als bei dem Publikum, welches diese Reizmittel eines verdorbenen Geschmacks (König Ingurd, der 29. Februar u. a., von Müllner, die Ahnfrau, die Sappho und Medea von Grillparzer, die Heimkehr, der Leuchtthurm, Fluch und Segen, das Bild von Houwald) mit unglaublicher Begierde hinabschläng, da neben dem Ergreifenden des Stoffes schöne, poetische Sprache und anmuthiger Versbau, blu-

menreicher Bilderschmelz bei oft hohlem Phrasenfram mächtig anzogen. — Im Drama warfen sich diesen hyperromantischen Verderbnissen der Literatur zwei Gruppen anderweitiger Erzeugnisse entgegen, das Lust- und das historische Schauspiel.

Das Lustspiel ließ seiner Neigung nach, sich der Tragödie, wo sie irgend eine bestimmte Gestalt trägt, gegenüber zu lagern, die Gelegenheit nicht verbeieghen, sich an den Verstiegenheiten der romantischen Poesie überhaupt und des Trauerspiels insbesondere zu reiben. Da für das deutsche Leben ein gemeinsamer Brennpunct fehlt, die Comödie sich aber nur in großen Städten ausbilden kann, so machten auch jetzt Wien und Berlin die Anknüpfungspunkte in diesem Gebiete. In Wien, wo gleichsam eine hohe Schule der Romantik war, machte sich eine Opposition schon eben darum nicht dagegen geltend; dazu kam, daß das Localbedürfniß dort zu groß ist, um den Schauspielern Zeit zu lassen, ernsteren Zwecken nachzugehen. Die Bäuerle, Gleich, Stegmayer, Nestroy u. a. hatten für den Geschmack des Leopoldstädter Publikums zu arbeiten *) ;

*) Wegen des großen Einflusses, welchen das Wiener auf das Brünner Theater von jeher geübt, müssen wir hier des neu entstandenen Wiener Volkstheaters näher gedenken. Keine dramatische Gattung hat sich in Wien so gesund und naturgemäß entfaltet, als die Posse. Es war, als ob alle Aktern des Volkshumors im ganzen Vaterlande in diesen lustigen Wiener Springquell ausließen, den die heitere Sinnlichkeit, der gemütliche Witz, die harmlose Selbstironie immer wieder neu hervorlockte, und hoch und immer höher zu treiben suchte. Die Elemente der mittelalterlichen Fahnachtsspiele waren hier unverzüglich eingelebt, und thaten immer neue und frisch Nahrungsquellets auf.

Die ausgeartete Burleske war kaum vom Burgtheater vertrieben, so hatte sich die volksthümliche Komik in ihrer unbezwigbaren Kraft und Daseinsberechtigung in das Lustspiel gedrängt. Hier war sie aber den höheren Entwickelungen hinderlich, und konnte dabei ihr eigenthümliches Leben doch nicht entfalten. So dauerte denn dieser Behelf nicht lange, und bald erhob sich auf den Vorstadtküchen das Possehaftre immer mehr und mehr, um sich in kurzer Zeit in voller Selbstständigkeit herzustellen.

Schon 1781 eröffnete Carl von Marinelli in der Leopoldstadt sein neuerbautes Theater und damit die Heimathstätte für die echt deutsche Volksposse, die durch ein halbes Jahrhundert hier ihre eigenthümliche Vollendung finden sollte.

Alles, was auf dieser Bühne vorging, war schlechthin aus der Denk- und Empfindungsweise des Volkes, und gerade des Wiener Volkes hergenommen, der Localton durchdrang Composition, Ausarbeitung und Darstellung der Stücke.

Die Haffner'schen Posseu wurden von dem Schauspieler Perinet neu bearbeitet; seine Genossen, Hensler und Huber, brachten neue hervor; mindestens wurden sie mit Liedern geschmückt, häufig ganz als comische Singspiele behandelt. Ein trefflicher populärer Komponist, Wenzel Müller, machte, daß Niemand sich der Wiener Schwänke erwehren konnte, er hestete sie förmlich in jedes deutsche Ohr. Aber auch dem Hange unseres Volkes zum Wunderbaren that diese Bühne genug. Die Zauber- und Maschinen-Comödie war nicht verloren gegangen, das Volk sand seine Sagen und Märchen, bunt und lustig ausstallirt, hier neben alltäglichen Vorgängen; und die Donauhyphne und Teufelomühle von Hensler machten von hier aus ihre Triumphzüge über alle deutschen Bühnen hin.

Da war das alte Burleskenwesen wieder, aber in seiner Wiedergeburt offenbar wärmer und inniger geworden. Das Marionettenhafe der Gestalten hatte sich immer mehr zu

aus der Reihe dieser Localkomödien hebt man gewöhnlich Raimund († 1836) heraus, der diese Volksbühne habe verebeln und den Geschmack des Publikums läutern wollen, und dessen Zauberstücke (Verschwender, Alpenkönig und Menschenfeind, Bauer als Millionär n. a.) mit ungeheurem Beifalle in Wien und zum Theile auch im übrigen Deutschland aufgenommen wurden. Dieselben bieten eine

Gleiß und Blut verwandelt, dem die herrschende Kunstrichtung hatte auch auf diesem Gebiete zu Natur und Charakteristik gedrängt. Der Stoff zu den Darstellungen war, ganz wie bei den alten Fastnachtsspielen, größtentheils von den Thöreiten und Gebrechen des nächstumgebenden Lebens genommen, und so wetteiferte ihre saft handgreifliche Treu mit dem frischesten und ironigsten Humor. Das das alte Element der bloßen Possenreiserei auch noch im Schwunge war, daß Grinsasse und leere Fäce, unverschämte Scherze, Schimpfsreden und Prügel noch ihren Gours hatten, darf bei einer eigens für das Volk bestimmten Bühne nicht auffallen.

Der wichtigste Schauspieler des Leopoldstädter Theaters war der Komödier Laroche, der eigentliche Fels, auf dem das Volkstheater gegründet worden ist. Seine Komik stammte in gerader Linie von dem berühmten Wiener Hanewurstler her, ja in ihm lebten alle ursprünglichen Traditionen dieser Maske, lebten die Erinnerungen an Stranipli wieder auf. Auch er hatte sich die Maske eines Bauers angeeignet, und den Namen „Kasperl“ angenommen. Er blieb dabei der alte, unsterbliche Kurzweiler, der tölpische, dummpfiffige Bediente des Helden und Liebhafers im Stücke. Der Name „Kasperl“ ist der legitte wahrhaft volkstümlich gewordene, unter dem der Lustigmacher noch heute auf dem Puppentheater fortlebt.

Unter den andern Komikern, welche bis zum Ende des Jahrhunderts auf dem Leopoldstädter-Theater glänzten, zeichnete sich Baumann der Ältere durch unwiderrückliche Treckenheit und durch den merkwürdigen Genuß aus, in welchen er Niede und Hohe zu einander zu stellen wußte; in gleicher Weise wirkte Baumann der Jüngere, besonders durch einen braciös-comischen Ernst, durch eine Art von lustigem Ingriß, mit dem er seine Nieden kurz und scharf hervorrief. Anton Hafenhut eignete sich wieder einen besonderen feststehenden Charakter, unter dem Namen „Thaddädl“ an, für den nun eine Menge von Stücken geschrieben wurden. Er hatte die Dienertrolle schon modifizirt, er war ein Lehrbursche, läppisch, furchtsam, dummkopf, aber wortwitzig. Seine Maskeneigentheit war ein Japs, der hoch am Winkel gebunden, wagrecht abstand, eine Sprache hatte Hafenhut sich dazu erfunden, die wie das Schmettern einer Kinder-Trompete klang. Er war auch nicht witzig, sondern nur sprödig, aber nicht so derb, platt und tölpisch, als Kasperl, sondern auffälliger, artiger, naiver. Geschickt in Ungeschicklichkeiten war er ebenfalls.

Die Popularität des Leopoldstädter-Theaters reizte zu Nachahmungen, der Prinzipal Carl Mayer eröffnete im Jahre 1788 das Josephstädter-Theater mit den ausgedehntesten Privilegien. Neben den Opern und Spectakelstücken nahm auch die Localkomödie großen Raum ein, aber die comische Schauspielkunst hatte dem neuen Theater gar nichts zu danken.

Nicht viel besser war es mit dem Theater in der Wiedner Vorstadt im Freihause, in welchem Emanuel Schikaneder mit seiner Operngesellschaft sich festgesetzt hatte, die auch Localkomödie spielte. Dem Ruin nahe, rettete ihn Mozart noch in seinem Todesjahr 1791 durch die Komposition seiner Zauberstücke, und mit diesem Erfolge liegen seine Glücksumstände dergestalt, daß er 1799 das prächtige neue Theater an der Wien erbauen konnte.

So hatte sich also das Theaterleben in Wien auf das Vielfältigste und Reichste entfaltet und gesondert, und, wenn gleich vom idealen Fortschritt unberührt, in gesunder Natürlichkeit und frischer Sinnlichkeit ausgebreitet.

sonderbare Mischung von heiterem Scherz und tiefem Ernst, Idealem und Realem, Geisterreich und irdischem Treiben, enthalten aber höchst poetische Stellen und nehmen vorzüglich durch ihre strenge Moral ein, so daß sie immer als Muster im Genre des Zauber spiels gelten werden. Gervinus kann aber nicht einsehen, wie durch diese Zauber spiele mit einiger moralischer Tendenz, mit abgeschmackten Stoffen, mit einer burlesken Geisterwelt, mit den unsinnigsten Maschinenkünsten mit Musikstücken die Ochsen- und Gänsegeschrei nachahmen, der Geschmack geläutert wird; ihm scheinen vielmehr die häufigen Aufführungen dieser grotesken Compositiounen eben so viele Zeugnisse von einem übersättigten, nur durch die pikantesten Reizmittel noch zu fesselnden Magen, wie es in anderer Art die Gespenstertragödien waren. Neben diesen Volkspoeten bewegten sich die Frau von Weihenthurm, Vogel, Gostenoble (dichtende Schauspieler), Castelli u. a. auf dem Gleise der Lebrün und Koebne fort; unter ihnen schien Steigentesch höher zu streben, wie dort Raimund. Der spanische Geschmack fand in Wien besondere Aufnahme; der bekannte Bearbeiter Calderon'scher und Moreto'scher Stüde, Schreyvogel (West), war hier Dramaturg und Theaterdichter; Baron Zedlitz adoptierte den Styl des spanischen Drama's hier und da völlig. In Wien kam also im Lustspiele nichts zu Tage, was, abgesehen vom ästhetischen Werthe, auch nur historisch von einem Werthe gewesen wäre.

Anders war es in Berlin; die Regsamkeit der Bildung aller Art in dieser protestantischen Hauptstadt Deutschlands entfremdete das Lustspiel nicht so sehr der Satyre, die dessen Werth und Würze ist. Hier, wo der romantische Geist zuerst umging, zeigten sich auch die ersten Neigungen, ihn wieder zu bannen. Eine ziemlich umfangreiche Lustspielliteratur, worunter vieles Wesentliche sich an Berlin knüpft, macht sich über die Richtungen der Romantik und ihre Uebertreibungen lustig. Von Robert (1803) und Voß (1807) bis in die 30er Jahre kam in Stücken von Casper, Raupach, Eichendorf, Anton Richter, Geyer, Platen, Lüdemann, in Roberts Cassius und Phantagus, diese antiromantische Richtung des Lustspiels immer wieder zu Tage: man persiflierte die Unsite jener Dichterschule, sich von aller Gegenwart wegzunwenden; man verspottete den poetischen Katholizismus, Hellenismus und Hispanismus; man parodierte den Schichals unszug der Tragödien und die Specialetstücke; der Kurus des Geistes, der Modesinn der Literatur, die belletristischen Kotterien, die wuchernde Schöngeisterei, Alles stellt sich in zeustreuten Zügen der Satyre wohl dar. Doch gewahrte man selten, daß die Aerzte dem kranken Literaturkörper die Narren mit sicherer Hand und mit dem Bewußtsein ausschnitten, daß sie das Uebel an der Wurzel ergriffen; es fehlte der Kunst ein großes Object und mit ihm ein großes Verdienst; die Jaghaftigkeit der Satyre ist selbst in diesen ungefährlichen Kämpfen eclatant. Wie viel mehr, wo sie sich in die sonstigen Verhältnisse des öffentlichen Lebens wagt! Auch in Berlin fehlte es nicht an herabziehendem Schwergewichte der Plattheit; eine Reihe von leichten Talenten, wie Contessa, Schall, Holtei, Gubitz u. a. sorgten für unterhaltende Kleinigkeiten. Jene Bonmots und

Schlagwörte, die hier und da zu häufig, den Vorgängen zu fremd, zu kalt sind, blos Fleiß und Verstand, ein gewisser Jean Paul'scher Anstrich charakterisiren die Berliner Comödie dieser Zeit, eine neue deutschere Schule, welche das Lustspiel hier durchmachte.

Die zweite Gruppe von Dramen, die hier dem romantischen Principe entgegengestellt werden, bildet das von Tieck selbst empfohlene und durch Schiller's Vorgang höchst fruchtbar gewordene historische Schauspiel. Von der Zeit an, wo Kozebue mit seinem Schutzgeist und Wasa, seinem Bayard und seiner Octavia sich Schillern und Shakespeare an die Seite zu stellen hoffte und auf der Bühne oft mehr Beifall fand als diese, und wo Dr. Schlegel Collin neben Schiller setzte, musste diese Gattung eine ergiebige Quelle von Ruhm zu öffnen scheinen. Sie kam dem ohnehin wach gewordenen Stammgeiste und dem Betriebe der Localpoesie entgegen; und dem absinkenden Erfindungsgeiste und dem ausgehenden Dichtertalente konnte es nur erwünscht kommen, daß es sich hinter gegebenen Aufgaben sollte verbergen dürfen, daß es die historische Wahrheit verschützen konnte, wenn man über poetische Unwahrheiten Klage führte, daß es mit dem Stoffe zu interessiren hessen durfte, wo es an poetischer Form gebrach. Wir haben daher in dieser wärtierlichen Gattung, dem historischen Drama, dieselbe Erscheinung zu beobachten, wie im 13. und 14. Jahrhunderte in der historischen Reimchronik: sie zieht sich durch alle deutschen Stämme hindurch und gestaltet sich vorzugsweise local. Wir nennen insbesondere Auffenberg, Uhland, Babo, Collin, Gehe, Klingemann, Grabbe, Wezel, Zahlhaas, Beer, Mosen, Grillparzer, Immermann, Kruse u. v. a. Wie verschiedenartig nun auch die ungeheure Masse dieser Dramen und ihrer Autoren vorliegt, dennoch gehen sehr gemeinsame Merkmale hindurch, die im Wesen der Gattung begründet liegen. Der Hauptpunkt ist für die hier verfolgte Ansicht die größere Nüchternheit und Verständigkeit, die diesen Cyclus von Stücken der Hyperpoesie der Romantik entgegenstellt, aber auch freilich ihnen den dichterischen Werth größtentheils entzieht. Dahin hatte es die ungemeine Verbreitung der deutschen ästhetischen Bildung und der Glanz der deutschen poetischen Muster gebracht, daß die große Schaar der jungen Talente überall dichterischen Sinn in der Wahl der Stoffe und eine künstlerische Routine in gehobener Behandlungsart bewährte, aber sobald man den Motiven ihrer Stücke, dem Marke der Dichtung, nachgeht, da schrekt bald Grille und Wunderlichkeit, bald kleine Erfahrung neben großem Dunkel, bald verwildertes Gemüth, bald beschränkte Einsicht ab. Wo vollends, wie in den eigentlichen Historien von Raupach, auch noch troz allen Effecten der theatrale Schmelz abgeht, da ist es vor Frost, Farblosigkeit und Tonlosigkeit nicht auszuhalten; und diese mechanische Versmacherei ohne Herzengärme, die jener einstigen französischen Fabrikation mit Kleister und Scheere anfing ähnlich zu sehen, hat mehr oder minder diese ganze historische Dramatik erzeugt. Einige unserer dramatischen Historiker, wie Grillparzer, Immermann, Kruse u. a. lehnten sich an die Schicksalstragödie an und brauchten die Würze der Romantiker; dies aber und alles Legenden-

und Wunderartige und Phantastische ward allmählig entfernt und es trat nun seit Byron's und Victor Hugo's Auftreten jene unwohlthuende subjective Stimmung, jene Selbstquälerei und faustische Verzweiflungssucht hier und da in die historische Dramatik ein, von der die ganze neuere Lyrik unserer Journalistik allgemein angestiegt wurde. Die mephistophelische Ansicht der Dinge, der faustische Lebensgram, die wührende Skepsis wählte gern die melancholischen Schreckbilder aus dem Materienchor der Geschichte zur poetischen Behandlung und auch an die bürgerliche Tragödie trug sie sich über, wo sie so viele Mißverhältnisse des Lebens zu unterminiren suchte. Der reine Kunstreiz ist in allen diesen poetischen Bestrebungen augenscheinlich ganz verloren (Gervinus V. 523—690; Gräfe, Handbuch der allg. Lit. Gesch. III. 731—735, 750—759, 800—811).

Besser ward es nicht, als die von den getauften Juden Börne († 1837) und Heine (geboren 1799) zunächst ausgegangene neue Schule des jungen Deutschlands die Vermittlung der Romantik mit der Literatur der Gegenwart übernahm. Dieselbe hat von der Romantik nur die Sinnlichkeit überkommen und an die Stelle der Andacht, die dort mitverbunden war, die Politik gesetzt, mit destruktiven Tendenzen auf staatlichem und kirchlichem Boden nach einem einigen, freien Deutschland, nach einer freien Kirche und einem freien Weibe gestrebt. Bei Genialität und vielseitigem Talente fehlt es dieser, nun wieder zerfallenen Schule, nicht an Oberflächlichkeit, an christlichem Glauben und Herz, was durch Raisonnement und sophistische Reflexion nicht ersetzt wird. Ramentlich dichtete Gutzkow (geb. 1811), mit besonderem Geschick seine Bühnenkenntniß benützend, eine Reihe höchst effectvoller Schauspiele (Richard Savage, Werner, Patkul, ein weißes Blatt, das Urbild des Tartuffe, Uriel Acosta, Jöpfs und Schwert), denen eigentlich nichts fehlt, als die innere Wahrheit, die vom Herzen kommt; denn bei ihm ist Alles berechnet und die obschwebenden Zeitsfragen sindslug genug in das Bereich seiner Stoffe gezogen, was ihnen denn auch trotz einzelner großer Schwächen natürlich reichen Applaus eintrug. Auch sein Nebenbuhler auf der Bühne, Heinrich Laube (geb. 1806, seit 1849 artistischer Director des Wiener Nationaltheaters) hat durch seine die Zeitschichten höchst geschickt benützenden Lust- und Schauspiele (Monalbeschi, Rococo, Struensee, Gottsched und Gellert, die Carlschüler) mit Recht einen nicht geringen Ruf erlangt. Gutzkow und Laube wirkten in einer an wahren dramatischen Schauspielen so armen Zeit anregend.

Sonst gebührt Friedrich Halm (Eligius Freiherr von Münch, geb. 1806) das Verdienst, durch seine blendende Griseldis (1835), eine meisterhafte Schilderung der Alles hingebenden weiblichen Liebe, mit wahrhaft trefflicher Sprache, wieder Sinn für die Bühne erweckt zu haben; der Sohn der Wildnis und Samipiero reihten sich an.

Der edle Grillparzer (geb. 1790), dessen „goldenes Blieb“ eine echte tragische Wieberbelebung der Antike, dessen Ottokars Glück und Ende eines unserer besten historischen Dramen ist, Baron Zedlitz, der Dichter der Todtentänze, Duller,

dessen Meister Pilgram von ergreifender Composition ist, Deinhardsstein, der in Hans Sachs, Garrick in Bristol, Salvator Rosa u. a. mit Geschick Künstlerdramen ließerte, die Frau von Weissenthurn, mit einer großen Masse rhetorischer und sentenziöser Schauspiele, Bauernfeld, der, neben dem geschickt componirten Conversationsstücken: die Bekenntnisse, Bürgerlich und Romantisch, im Deutschen Krieger und Großjährig auch das politische Tendenz-Lustspiel versuchte, Braun von Braunsch, Castelli, Ebert, Kusfner, Graf Mailath, Marsano, Pannasch u. m. a. die Posse-Dichter Raimund, Nestroy, mit seinen Fastnachtsposen: Zu ebener Erde und im ersten Stock, Talismann, Eulenspiegel, Einem Jur will er sich machen, Pumaci Bagabundus u. a., Kaiser (Sie ist verheirathet, Doctor und Friseur u. a.) und andere bilden einen Cyclus österreichischer dramatischer Dichter der neuesten Zeit, welcher freilich jenem der lyrischen österreichischen Dichter nachstehen dürfte.

Nennen wir noch im Trauer- und Schauspiele: Schenk (Velijar, Krone von Gypren), Beer (Paria, Steuensee), Uecktrix (Alexander und Darius), Hebbel, jetzt den genialsten Tragiker (Maria Magdalena, Judith, Genovera, Diamant), Büchner (Danton's Tod), die fruchtbare Birch-Pfeiffer, im Lustspiel: Reinbeck, Schmidt, Contessa, Lebrun, Voß, Schall, Schaden, Wolff, Meddlhammer, (Albini), Blum, die Herzogin Namalie von Sachsen, die Schöpferin des höheren Gesellschafts-Lustspiels (Lüge und Wahrheit, Fürstenbraut, Landwirth u. a.), Lembert, Töpfer, Benedix, unter allen mit dem meisten natürlichen Talente für das Lustspiel (Doctor Wespe, Steckbrief, Better, alter Magister, bemoostes Haupt, Liebesbrief, mit Bauernfeld's categorischem Imperativ und Manthner's Preislustspiel 1851 die drei Preisstücke in Wien), in der Posse: Plötz (Choleramanen, verschwundener Prinz), im deutschen Vaudeville: Holtei, dessen Schöpfer (alte Feldherren, die Wiener in Berlin, Lenore, das einzige echt deutsche Nationaltheater), Angelus (sieben Mädchen in Uniform, Fest der Handwerker); und hiermit dürfen wir die am meisten genannten Dramatiker der neuesten Zeit vorgeführt haben (Gräfe, Handbuch der allg. Lit. Geschichte, Dresden 1848, III. 771—777, 800—811; die schöne Literatur in Österreich, von Bauernfeld, in d. österr. Zeitsch. f. Gesch. 1835 N. 75—78, vom Grafen Schirnding in der Revue österr. Zustände, Leipzig 1842, S. 265—282).

Wir haben die Geschichte der dramatischen Dichtung nach den Ansichten protestantischer Norddeutscher skizziert und verlassen keineswegs, daß süddeutsche Katholiken, daß insbesondere gemütliche Österreicher sie von einem lichteren Standpunkte aussäßen könnten, wenn wir es einmal zu einer Literaturgeschichte in diesem Sinne gebracht hätten. Diese Gegensätze zwischen Nord und Süd, zwischen Verstand und Gemüthlichkeit, zwischen Protestantismus und Katholizismus finden sich auch in der Beurtheilung der künstlerischen Höhe, auf welche sich die Schauspielkunst hier und dort aufgeschwungen. Darin werden wohl beide Theile einig sein, daß, wie die dramatische Dichtung, so auch die dramatische Kunst, Rückschritte gemacht, daß, wie die erste verfallen, auch,

wenngleich langsamer, die praktische Bühne gesunken ist und hieran insbesondere die Romantiker Schuld tragen, weil sie in ihren Productionen alle Bedingnisse der Bühne vorsätzlich vernichtet haben, es immer mehr Sitte und Gesetz der deutschen Dichter wurde, sich um die praktische Bühne gar nicht zu kümmern. Zu diesem Verfalle derselben haben aber ohne Zweifel auch andere Verhältnisse, wie das veränderte Bewußtsein der Zeit, deren Richtung auf materielles Genusleben, die Ausartung der Sitten, das allmäßige Aufstäämern bedeutender politischer Interessen, welche keine so reine, ästhetische Befriedigung zuließen, die Ueberhandnahme der Oper u. m. a. wesentlich beigetragen.

Mag nun die Berliner Bühne unter der Leitung des Grafen Brühl (1815 bis 1828), mit Ludwig Tieck, dem Wolffschen Chepaare, Lemm und später Seidelmann, die glänzendste Bühne, welche das deutsche Theater überhaupt jemals gesehen hat, die vollendete, mit größern Mitteln und in größerem Umfange zur Ausführung gebrachte Wiederholung des Weimarer Theaters aus seiner besten und glücklichsten Zeit, mag sie die erste Bühne ihrer Zeit gewesen sein (Pruz S. 395); oder erhob (nach Zedlitz) Schreyvogel († 1832) zu einer Zeit, wo die dramatische Kunst im übrigen Deutschland durch ungeschickte Verwaltung, schlechte Kritik, schlechte Dichter und schlechte Schauspieler zu Grunde ging, durch allmäßige Vereinigung der einzelnen zerstreuten, noch der guten Zeit angehörigen Künstler das Wiener Burgtheater zu einer im In- und Auslande berühmten Kunstanstalt, welche die nach und nach überall verloren gegangene echte Schule hier noch in musterhafter Weise erhielt (österr. Zeitsch. für Geschichte Nr. 34); hatte Dresden, unter Tieck's Leitung, München mit Eslair eine hervorragende Bühne u. s. w.; genug, daß Resultat soll überall dasselbe sein, nämlich daß der Glanz der deutschen Bühne erloschen, die Kraft der deutschen dramatischen Kunst gebrochen ist! Wenn die Erneuerung derselben von der Erneuerung des erstarnten öffentlichen Lebens, von der Zurückgabe der Geschichte und des Theaters an das Volk, dem sie ursprünglich gehören, von der Bedingung abhängig gemacht wird, daß die Freiheit Eigenthum derselben werde (Pruz S. 399); so bemerkt man andererseits, daß ewige Auge, welches die Weltgeschichte schaut und die allmächtige Hand, die sie lenkt, regle über Menschengedanken und Menschenerklärungen hinaus die Bewegung der Geschick und bestimmte Verhältnisse der Völker, Erscheinung begabter Geister, Entwicklung der Wissenschaft und Kunst und Aenderung der äußern Gestalt der Dinge, wie sie will, nicht wie es die Menschen denken. Daß jeder thue, was seiner Stellung und seinen Kräften ziemt, daß er das Höchste für erreichbar halte, um nach dem Höchsten zu streben, daß er als Glied eines lebendigen Leibes jedes Glück und jeden Schmerz derselben und sich selbst fühle, das ist die Forderung, und wenn sie erfüllt würde, möchte man getrost der Zeit zurufen: Glück auf!

Von der neuen österreichischen Theaterordnung vom 30. November 1850 läßt sich mit Grund erwarten, daß sie den verderblichen Einflüssen der

Tendenz-Stücke, der weiteren Demoralisation des Volkes durch die Bühne Einhalt thun werde.

Und nun noch ein Wort über die Geschichte der Oper. Als das erste durchaus musikalische Drama wird die von Rinuccini gedichtete, von Peri in Musik gesetzte Oper *Daphne* angesehen, welche 1597 zum ersten Male in Florenz mit außerordentlichem Beifalle aufgeführt wurde. Die erste *opera buffa* (comische Oper) soll 1624 zu Venetien aufgeführt worden sein; daselbst wurde auch die erste Opernbühne (1637) errichtet. 1646 wurde die Oper durch den Cardinal Mazarin nach Frankreich verpflanzt. In Deutschland wurden schon zu Hans Sachs Zeiten († 1567) gesungene Fastnachtsstücke aufgeführt. Den ersten eigentlichen Opernvertret verfertigte Opiz († 1639) in der *Daphne*, einer Nachahmung der italienischen. Thiemich's *Alceste* (1693 zu Leipzig aufgeführt) war ebenfalls aus dem Italienischen bearbeitet. Die erste deutsche Originaloper soll „*Adam und Eva*“ sein, welche 1678 zu Hamburg gegeben wurde. Die italienische Oper unterscheidet sich von der deutschen hauptsächlich dadurch, daß durchgehends nicht darin gesprochen, sondern der Dialog recitativisch (d. h. nach Noten, aber ohne Takt) gesungen wird. Bei den Italienern sind auch die Gattungen der *opera seria* (große, ernsthafte Oper) und *buffa* strenger geschieden, als bei den Deutschen. Diese ist weit ernster, für uns leer und langweilig; diese weit mehr groteskisch und echt national. Dies bezeichnet auch den ihnen eignethümliche Ausdruck und Charakter der Boffonerie, welche unnachahmlich ist. Unter ihren ernsten Operndichtern zeichnen die Italiener den Apostolo Zeno und hauptsächlich den Metastasio aus, welche beide im 18. Jahrhunderte die italienische Oper auf einen höhern Standpunkt brachten; unter den comischen Goldoni u. m. a.; unter ihren Componisten Sachini, Piccini, Jomelli, Cimarosa, Salieri, Paesiello, Zingarelli, Martini, Rossini, Generali, Bellini, Donizetti, Mercambante, Verdi u. a. Unter den Franzosen dichteten für die Oper Quinault, Lafontaine, la Motte, Marmontel, Favart, Sedaine, Etienne, Jouy, Scribe, Theaulon u. a.; Componisten waren Gretry, Monsigny, Rousseau, Dalayrac, Isouard, Boyeldieu, Catel, Mehul, Auber, Adam, Herold, Halevy, Balfé, Paer, die nationalisirten Spontini und Cherubini u. a. Unter den Deutschen wurde die Operette (Singspiel von geringerer Ausführung, kleinerem Umfange und leichterem Charakter) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorzüglich von Weise und Hiller mit allgemeinem Beifalle bearbeitet. Um mehr musikalischen Genuss in dieses Schauspiel zu verweben, wurden nach und nach die Gesangstücke immer weiter ausgesöhrt und bekamen die Form der ernsten Oper. Endlich ertheilte die Benutzung des von den Italienern erfundenen Finales, in welchem die Handlung forttrükt und die Musik zu einer Folge sehr anziehender und abwechselnder Sätze Gelegenheit gibt, dieser Art von Oper gleichsam den allgemeinen Vorzug, so daß sie von nun an die herrschende Gattung des mit Musik verbundenen Schauspiels wurde. So entstand unsere gegenwärtige deutsche Oper, in welcher meist gesprochener Dialog und Gesang abwechselt. Die jetzige comische oder romantische Oper ist

also eine Zusammensetzung der *opera seria* und *bassa* der Italiener, nur mit dem Unterschiede, daß der Dialog derselben wirklich gesprochen und nicht recitativisch gesungen wird. In der letzten Zeit haben die großen deutschen Componisten den prosaischen Dialog ebenfalls in Recitativ verwandelt. Für die deutsche Oper dichteten übrigens noch Gôthe, Gotter, Brehner, Stephani, Ialobi, Herklots, Huber, Michaelis, Kogebue, Bürde, Schikaneder, Kind, Gehe u. a.; als Componisten erwarben sich einen, zum Theile unsterblichen Namen, Glück, Hasse, Mozart, Winter, Weigl, Reichardt, Kunzen, Vogler, Beethoven, von Weber, Spohr, Kreuzer, Marschner, Meyerbeer, Lindpaintner, Wolfram, Reiffinger, Olselow, Lachner, Lortzing, Flotow u. a. In den vorzüglichsten deutschen romanischen Opern gehören die *Zauberflöte*, *Don Juan*, das unterbrochene *Opferfest*, der *Freischuß*, *Oberon* u. a.

Rehren wir nun nach dieser historischen Auseinandersetzung zur Geschichte des Brünner Theaters zurück.

Mit Roth beginnt eine neue Epoche in derselben. Seine mit Aufopferung verbundenen Bemühungen zu dessen Verbesserung wurden auch größtentheils mit einem glücklichen Erfolge gekrönt und entsprachen der Stufe von Bedeutung, welche die deutsche dramatische Literatur damals eingenommen hatte. Das Drama sowohl, als auch und besonders die Oper gewann unter seiner Leitung. Er selbst, ein wackerer Sänger und gewandter Schauspieler, gab der ganzen Gesellschaft ein nachahmungswürdiges Beispiel der Thätigkeit und des Kunstleibes. Krüger, der vortreffliche Wiener Hoffschauspieler, ein Liebling des Brünner Publikums, Solbrig, Erl, Scholz, Hiller, Nabel, in der Theaterwelt rühmlich bekannte Namen, zählte er zu seiner Gesellschaft.

Damal zierte die Brünner Bühne ein schöner Cyclus von Künstlertalenten. Von hier aus wurden mehrere Glieder, wie Bernardi für das Schauspiel, Madame Thalberg für die deutsche Oper an das k. k. Wiener Hoftheater gerufen; der rühmlich bekannte Compositeur Joseph Elsner wirkte eine Zeit (1791—2) auch bei dem Brünner Theater-Orchester (Hoffmann's schles. Tonkünstler S 91).

Der Gubernialrath Johann Tauber Freiherr von Taubenfurth, dessen Werke: Von der Erziehung und: Ueber meine Violine ihn, nach Laune und Menschenkenntniß, einem Laurenz Sterne anreihen, und Franz Joseph Franzky trugen viel zur Verbesserung der Brünner Bühne bei. Dieser, selbst Verfasser der mit Beifall gegebenen Theater-Versuche: Der dankbare Fürst und Vaterlandsliebe, handhabte in dem von ihm (seit 1794) redigirten allgemeinen europäischen Journal und in dem Beiblatt der Brünner Zeitung: „Wahrheit ohne Bitterkeit“ mit Geschmack und Einsicht das Amt eines Theater-Kritikers (Moravia 1839 S. 751—2).

Nicht ohne Einfluß blieb die damal eingeführte geregeltere und strengere Theater-Censur.

Wie wir früher gesehen, kam eine solche Censur in Brünn schon im Jahre

1728 auf, wurde zuerst von Tribunals-Räthen, und seit den 1750er Jahren von der Polizeicommission gehandhabt. Die vorläufige Censurirung der „Comödienzetteln“ besorgte aber die 1752 errichtete k. k. mährische Bücher-Censur-Commission, bis das Gubernium dieselbe zur Vermeidung von Weitläufigkeiten der k. k. Polizeicommission übertrug, welche ohnehin für das Theater selbst und für den Inhalt jeder vorgestellten Comödie stehen müsse; der Censurcommission blieb die Censurirung der zum Druck zu befördernden Comödien oder ihres Inhaltes (Gbdt. 7. Dez. 1770).

Letzterer wurde auch die vorläufige Censurirung aller aufzuführenden Stücke übertragen (Gbdt. 2. Oct. 1780).

Als Kaiser Joseph die Bücher-Censur in der Art neu einrichtete, daß eine Censur-Hauptcommission in Wien bestellt, die Leitung der Censurgefäste in den Ländern aber, mit Aufhebung der früheren Provinzialcomissionen und Be-lassung eines bloßen Revisionsamtes, den Länderstellen anvertraut wurde, (Gbdt. 11. Juni 1781), kam die Theater-Censur unter die ausschließende Leitung der Wiener Haupt-Commission. Denn der Kaiser befahl, daß wegen des Einflusses, welchen die Comödien auf die Sitten nehmen, nur solche auf den regelmäßigeren Theatern in den Provinzen aufgeführt werden dürfen, welche von der Wiener Theater-Censur gestattet werden, daher alle neuen in- und ausländischen gedruckten Stücke vor ihrer Aufführung an die Wiener Censur eingeschickt werden müssen (Gbdt. 11. Juni, Gbdt. 29. Juli 1781).

Zwar erhielten die Länderstellen später die Erlaubniß, die Theaterstücke selbst zu censuriren (Gbdt. 27. März 1786), allein bei der neuen Gestaltung des Censurwesens (1795 und 1810) und der Uebertragung der ganzen Censurgefäste an die Polizei-Hofstelle (1801) nahm man dieselbe wieder zurück.

Die unmittelbare Aufsicht über das Theater in Hinsicht auf die Beobachtung der Censurgefse, die vorläufige Censurirung der Theaterstücke, wenn sie auch in den periodischen Verzeichnissen dem Titel nach erlaubt sind, die Sorge für Erhaltung der Ruhe und Ordnung u. s. w. erhielt in Brünn die 1785 errichtete k. k. Polizeidirection, welcher der Theaterunternehmer und sein Personal in allen die Ordnung und Sicherheit betreffenden und in das Polizeisach einschlagenden Angelegenheiten untergeordnet wurden (Dekret des Landespräsidiums vom 18. Mai 1789 J. 9146).

Auf dem Lande erhielten die Kreisämter die Theater-Aufsicht.

Leitende Grundsätze bei der Theater-Censur sind die Vorschriften, daß nur solche Stücke aufgeführt werden dürfen, welche nach genauer und strenger Censurirung nicht gegen gute Sitten verstößen oder sonst gefährliche Grundsätze in Rücksicht auf die gute Ordnung und das Wohl des Staates verbreiten (Gbdt. 13. Febr. 1795), daß Ritterschauspiele, in welchen überspannte Charactere vorkommen (1800, 1801), revolutionäre oder Stücke mit blutigen, grausamen, Ekel erregenden, oder das moralische Gefühl beleibigen Scenen hintangehalten

(1819), alles Ertempoiren und zweideutige Gebärdenpiel vermieden werde (1795) u. s. w. *).

Genaue Maßregeln über das Verhalten des Theaterunternehmers und der Gesellschaftsmitglieder gegenüber dem Publikum sowohl als unter einander zeichnete das Gubernium für das Brünner Theater mit der gedruckten Vorschrift vom 18. Jänner 1803 vor, über deren Aufrechthaltung die Polizeidirektion zu wachen hat. Diese Vorschrift erhielt sich fast durch 30 Jahre in Wirksamkeit und wurde erst durch jene vom 18. März 1831 ersetzt, welche das Gubernium auf Grund der gesammelten Erfahrungen der Neuzeit gab.

Auch Rothe war es nicht möglich, sich zu behaupten. Insbesondere drückte zu sehr der übermäßig hohe Pachtshilling von 3250 fl., der gegen den durchschnittlichen Zins von 376 fl., welchen die Stadt vor dem Brande bezogen hatte, gar zu viel abstand. Auch die in Aussicht gestellte Mäßigung auf 2500 fl. kam nicht in Ausführung, weil Rothe nicht mehrere Fächer besetzte.

So trat derselbe nach zehnjähriger Theatersführung mit Schulden belastet ab und sein Schwiegersohn Joseph Carl von Hier übernahm sie von Ostern 1803 an. Doch wirkte Rothe als Regisseur an der Bühne fort. Unter Hiers Direction erhielt das Theater einen neuen Schwung; Decorationen, Garderobe und Bibliothek wurden ansehnlich vermehrt und verbessert; auch warb der talentvolle und rühmlich bekannte Maler und Maschinist Bartolomeo Girardonii (österr. Encyclopädie II. 374) für die Bühne gewonnen. Nach seinen Entwürfen ließ die Stadt mit 4000 fl. Auslage neue Decorationen, Maschinen und eine neue Hauptcourtine herstellen (1803—4).

Bethy Roose, Tochter des berühmten Edardt, erste tragische Schauspielerin am Wiener Hoftheater, voll unübertrefflicher Wahrheit des Spieles, führte mit ihrem Gatten, dem ausgezeichneten Hoffschauspieler Friedrich Roose 1804 ihre Kunstleistungen dem Brünner Publikum vor.

Obwohl Hier einen jährlichen Zinsnachlaß von 750 fl. unter der Bedingung erlangte, daß er auch im Sommer, wie im Winter, in der Woche vier Vorstellungen gebe (eine war zugewachsen), dann ungeachtet der Erhöhung der Eintrittspreise, litt auch Hier Einbuße bei der Pachtung, von welcher derselbe, weil er das Publikum nicht befriedigte, zu Ostern 1805 gegen eine Abfindung von 7000 fl. für Garderobe, Decorationen, Bibliothek u. a. entfernt wurde.

Sein Nachfolger war vom April 1805 der Wiener Hoffschauspieler Johann Mayer, welcher nach dem ihm durch die französische Invasion und die Verwendung der Taserne als Spital zugegangenen Verlusten den Pacht 1807 aufkündigte.

Emmanuel Schikaneder, der Dichter der Zauberflöte, der Erbauer des schönen Theaters an der Wien, welchen die ungeheuren Ausgaben nie gesehener

* System der österreichischen administrativen Polizei vom Grafen Barth-Barthenstein 1. Bd. S. 158—175.

Darstellungen gezwungen hatten, von dessen Leitung abzutreten, übernahm 1807 die Direction des Brünner Theaters und fand seine vollständige Rechnung dabei. Noch in gutem Andenken sind hier seine auf der Brünner Redoute veranstalteten prachtvollen und abenteuerlichen Maskenzüge. 1808 erbaute er das Amphitheater auf einer Wiese bei Kumrowitz, in welchem den Sommer durch gespielt und reiche Einnahme gemacht wurde. Bald kündigte er aber das Theater in Brünn auf, da sich ihm die Gelegenheit darbot, die Direction des Theaters in der Josephstadt zu übernehmen. Nachdem sich dies aber zerschlagen und die feindliche Invasion (1809) ihn um sein Vermögen gebracht hatte starb er, arm und in siller Wahnsinne, 1812 (österr. Encyclopädie IV. 534—536).

Nach dem freiwilligen Rücktritte Schikaneder's von der zweijährigen Theater-Unternehmung mit Ostern 1809 ging sie Johann Mayer, gegen einen Zins von 2500 fl. für das Theater und die Redoute, auf 6 Jahre wieder ein, wurde jedoch schon nach zwei Jahren wegen Unzufriedenheit des Publikums derselben entthoben.

Nun übernahm von Ostern 1811 Franz Graf von Füger, bisheriger Unternehmer des Linzer Theaters, das Brünner auf 6 Jahre; allein in Folge bedeutender Einbuße überließ er es (nach dem Beispiele der Hoftheater in Wien 1807) schon nach zwei Jahren einer Gesellschaft von 13 Theaterfreunden aus dem Adel Brünns. Diese schoss einen Fonds von 40,000 fl. zusammen (Redlicher Berlündiger 1813, S. 360) und berief den k. k. Hofschauspieler Friedrich Joseph Korntheuer zum Direktor des Ganzen und zum unmittelbaren Leiter der künstlerischen Geschäftsführung, obwohl ähnlich er als Pächter des Theaters und der Ballhaltung von 1813 an auf 6 Jahre austrat. Der Zins wurde wohl sehr und zwar bis auf 1200 fl. w. w. jährlich ermäßigt, neu war jedoch die Stipulation, daß die Stadt, welche vordem auch Maschinen, Decorationen u. a. beigeschafft hatte, nun nur die Erhaltung der scena loca, nämlich des Mauerwerkes und Daches, übernahm, alles andere aber dem Pächter überließ, welcher den inventarischen Stand zu übergeben hatte. Außerdem war er verpflichtet, wöchentlich 4 Vorstellungen zu geben.

Auch Korntheuer zog sich schon 1815 von der Direction zurück und erst mit seinem Nachfolger Heinrich Schmidt kommt eine Tätigkeit in die Führung der Brünner Bühne.

Vinnen 12 Jahren hatten demnach sechs Directoren gewechselt und keiner sich über zwei Jahre erhalten. Immer offensichtlicher stellte sich heraus, daß die Erhaltung des Brünner Theaters auf einer gewissen Kunsthöhe mit dem vorwaltenden ökonomischen Interesse der Stadtgemeinde und den finanziellen Verhältnissen der Unternehmer unverträglich sei. Keiner der letzteren hatte seinen Privatvortheil wahrzunehmen vermöcht; viele waren in ihrem künstlerischen Streben untergegangen. Kurz starb als Bettler im Spital; Schaumberger verließ mit Schulden belastet Brünn; die Stadt erfuhr die Kostspieligkeit der eigenen Regie; Rothe, Hier, Schikaneder, Füger verloren ihr Vermögen; die adelige Unterneh-

mungsgesellschaft trennte sich mit einem Verluste von 40,000 fl. W. W. Es konnte daher wohl nur als ein geringes Opfer angesehen werden, wenn endlich der an die Stadt zu entrichtende Zins auf 1200 fl. W. W. herabgesetzt wurde, da sich das Brünner Theater allein zu erhalten hat, während die Theater in Prag, Graz, Linz von den Landständen unterstützt werden.

Doch war eben die Periode des häufigen Wechsels der Directionen die schönste Blüthezeit der Brünner Bühne. Sie nahm damals unter den österreichischen Provinzialbühnen einen ehrenvollen Rang ein und behauptete auch unter Schikaneder den früher unter Rothe und Mayer gewonnenen Ruf, der sich unter Heurteur am höchsten steigerte. Häufig zog die Wiener Hofbühne talentvolle Mitglieder dieses Theaters an sich, Künstler wie Carl Krüger (1802), Joseph Moreau (1808), Nikolaus Heurteur (1811), Friedrich Joseph Korntheuer (1811 *). Das Theater-Orchester (1809: 26 Personen unter einem Capellmeister und einem Musikkdirector) unterstand durch 15 Jahre der trefflichen Leitung des rühmlich bekannten Componisten, theoretischen und praktischen Musikklehrers Gottfried Rieger, aus dessen Feder viele Scenen, Einlagen zu Opern, charakteristische Chöre, Märsche, große Cantaten und eine Menge von Scenen und Arien hervorgingen **).

Die Landesstelle wirkte insbesondere seit dem Anfange dieses Jahrhundertes auf die Verbesserung des Theaters. Dahin zielte die mehrmalige Beseitigung von Theaterunternehmern, welche den Erwartungen nicht entsprachen, die Herstellung neuer Theater-Vorrichtungen, die Pachtzinsnachlässe, die Verhaltungsmaßregeln für die Theater-Mitglieder (vom Jahre 1803) u. m. a. Ihr verbankt man auch die gänzliche Aufhebung des seit mehr als 30 Jahren bestandenen, mit dem großen Theater verbunden gewesenen Sommertheaters, des sogenannten Kreuzer-Theaters oder der Casperl-Comödie zu Ende des Herbstes 1803 und die Abtragung der durch einige Jahre bleibend bestandenen Hütte, da man fand, daß dieses Theater nur durch Missbrauch aus einem Marionetten- in ein anderes Spiel ausgegartet und insbesondere den Sitten der Jugend und Dienstleute nachtheilig sei (Gbd. 28. August 1803, 3. 14509).

Die Gesellschaft im großen Theater gewann dadurch brauchbare Comparsen und ein taugliches Chorpersonal. Schikaneder that viel für die Bühne, besonders für Decorationen und Garderothe. Die Gesellschaft, größtentheils neu, war groß, vorzüglich zu Anfang der Unternehmung, das Theater auf dem Wege des Fortschreitens zu äußerer und innerer Vorzüglichkeit, insbesondere die Oper. Schikaneder's Gesellschaft zählte manches ausgezeichnete Talent. Heurteur (1807 bis 1811), vordem Mitglied des Wiener Hofburgtheaters († 1844) *** und Flet, für Liebhaber-Rollen, die Comiker Seicher, Flet, Rueß, Moreau und Joachim

*) Hormayr's Archiv 1824, S. 82 und 446; österr. Encyclopädie 2 Th. S. 572, 3. Th. S. 260, 300.

**) Wiener musikalische Zeitung 1844, No. 24; Meravia 1844. No. 19.

***) humorist 1843, No. 72, Hormayr's Archiv 1824, No. 82.

Perinet, der beliebte Localschauspielbichter *), Schikaneder der jüngere, für drolige Alte, die Sänger Rues und Seicher, die Damen Krüger und Lange, die Lieblinge des Publikums, Heurteur, Schlegel und Hackel erfreuten sich des allgemeinen Beifalls **). Schikaneder war es auch, der die Idee: im Freien militärische Schauspiele aufzuführen, in Brünn mit günstigem Erfolge für seine Firma zuerst benötigte.

Er führte der erste, wenn gleich mit wenigem Geschick, die glückliche Idee aus, die Kunst zu nationalisiren und die vaterländische Geschichte in der lebendigsten Vergegenwärtigung und dem unvergänglichstem Eindrucke auf der Bühne vorzuführen. In dieser gut gemeinten, auch auf die Erhebung der Volksstimmung berechneten Tendenz eröffnete er den Reihen mit dem vaterländischen Stücke: *Die Schweden vor Brünn*, einem rasenden Spectakelstücke, bei welchem über 300 Mann Militär auf der Bühne standen. Es hieß, er sei der erste, der ein wahres Gemälde voriger Zeiten, worin Vaterlandsliebe und Tapferkeit unserer Vorfahrer mit Wahrheit dargestellt wird, lieferte. Er versprach mehrere vergleichende Schauspiele folgen zu lassen (Brünner Zeitung 1807, S. 583). Und in der That sah auch das Publikum mit Beifall mehrere andere Spectakelstücke, wobei Infanterie und Cavallerie, ja da er manche seiner Stücke im Freien spielte, selbst Kanonen das Meiste zu thun hatten, wie: das vaterländische Original-Trauerspiel: *Friedegilde, Königin von Mähren* (Brünner Zeitung 1808, S. 195), die nach der bekannten Volksage verfaßten Schauspiele: *Graf Schembera, Herr von Boskowitz*, ein allegorisches Schauspiel in 4 Aufzügen (eb. S. 499), *Schembera's Geist* u. a.

Für große Schauspiele mit vielem scenischen Aufwande erbaute er auf der Königswiese bei Rumrowitz ein großes Amphitheater, in welchem auch nicht zwei Reihen Logen fehlten. Die fünf Vorstellungen, welche er hier im Sommer 1808 gab, ersegten ihm durch ein von nah und ferne herbeigeströmtes Publikum nicht nur den nicht unbedeutenden Kostenaufwand, sondern brachten ihm noch einen ansehnlichen Gewinn. Obwohl diese Spectakelstücke im Freien mit Benutzung des großen Raumes eine Erscheinung einzig in ihrer Art und eine Brünn selbst vor Wien eigentümliche Merkwürdigkeit bildeten, so waren sie doch natürlich mehr großen beweglichen Gemälden in einem colossal vergrößerten Guckkasten, wie sie das Volk angafft, zu vergleichen, als daß sie wahrhaften Kunstgenuss gewährten. Wagen, Pferde, Militär in Menge, Schlecken, Hauen, Stechen, Aufzüge aller Art und Musik die Hauptparthien — fast alles Uebrige ging verloren. Unter den Stücken zu einem Zwecke dieser Art war mit dem großen militärischen Schauspiel *Graf Waltron* noch die glücklichste Wahl getroffen (Gesperus 1810, S. 284 u. f.).

Das Bühnen-Repertoire zählte meistens das Neueste und Beste, was in der

*) Desterr. Encyclopädie 4. Bd. S. 181.

**) Nachricht über das Brünner Theater in den österr. Lit. Annalen 1807, 2. Bd. Int. Bl. S. 20—22.

Theaterwelt bekannt ward, wie: *Collins Manon*, *Coriolan*, *Bianca della Porta* u. s. w. Doch waren nach dem Geschmacke der Zeit *Ritter-Comödien* — deren abgeschmackte Helden vorzüglich *Heurteur* mit voller Anerkennung gab, ohne jedoch vom bessern Wege abgeleitet zu werden — an der Tagesordnung; auch machte man *Schikaneder* den gegründeten Vorwurf, daß er dem Publikum seine eigenen Geistesprodukte, welche eben keine bedeutende Rangstufe in der dramatischen Literatur und gewöhnlich carikirte Zeichnungen gemeiner Volksklassen waren, zu häufig aufführte.

Mayer vernachlässigte zwar das *Decorationswesen* und die *Garderobe* gänzlich und seine Geschäftsführung konnte nicht als Muster gelten, allein dem eifri- gen Zusammenwirken einiger wackerer Künstler, wie namentlich *Heurteur's* und der *Insipicenten* *Korntheuer*, *Albin Glet*, *Carl Schikaneder* (Neffen des Operndichters) und *Franz Seicher*, welche das Ganze mit Klugheit und angestrengter Thätigkeit leiteten, verdannte dennoch das Publikum so manche gelungene Darstellung, besonders im *Lustspiele*.

Unter *Füger* gewann die Oper außerordentlich, das Orchester, schon unter *Mayer* 26 Personen stark, stieg auf eine Anzahl von 28 Personen unter einem *Capellmeister* (*Anton Bohacz*, später *Joseph Braun*), und einem *Musikdirector* (*Joseph Glöggel*); auch das *Decorations-* und *Garderobewesen* kam wieder in Aufnahme. Darüber ward aber das *Schauspiel* vernachlässigt. Manches geschätzte Talent, das Brünn seit Jahren sein nannte, verließ unsere Bühne. *Heurteur* und *Korntheuer* gingen an das *Wiener Hoftheater* zurück, *Glet* kam nach *Prag*, *Madame Rueß* (geborene *Leiser*) nach *Linz*, *Schikaneder* nach *Wien*. Im Laufe der *Entreprise* ward zwar das *Schauspiel* verbessert; dafür sank wieder die Oper. Im ganzen stand das Theater auf einem seltenen Grade von Vollkommenheit für eine *Provinzbühne* *).

Den Culminationspunkt erreichte es unter *Korntheuer's* Leitung, herbeigeführt durch so begünstigende Umstände, wie sie nie früher oder später statt fanden.

Der kunstinnige *Adel* legte seine Vorliebe für das Theater, seinen gebildeten Geschmack und eine durch seine Stellung schon beförderte Productionsfähigkeit, nicht nur dadurch an den Tag, daß *Gesellschaften* adeliger Personen und dramatischer *Kunstfreunde* Brünns zum Besten der *Kranken-* und *Armenanstalten* daselbst während der schweren Jahre 1812—1818 im *fürstlich Dietrichstein'schen Palais* und *Olmützer Bischofshofe* gelungene theatra- lische Vorstellungen gaben, die reiche Spenden einbrachten (erst 1843—4 fanden solche theatrale Vorstellungen beim *Gouverneur Grasen Ugarte* und seitdem nicht wieder statt); der *Adel* gewährte auch in seltener Uneigennützigkeit die

* 1811 waren Mitglieder: die Herren Glöggel der ältere und jüngere, *Hirtner*, *Julius Krones*, *Leisinger*, *Losert*, *Mehger*, *Rueß*, *Seicher*, *Steisinger*, *Weiß*, *Wolke*; die Damen: *Bianchi*, *Leisinger*, *Losert*, *Mehger*, *Rueß*; 1812 die Herren: *Feistmantl*, *Schikaneder*; die Damen: *Braun*, *Bormann*, *Glet*.

Mittel zur Erhöhung künstlerischer Höhe; die Stadt und die Stände wetteiferten in einer entsprechenden Ausschmückung des Schauspiels, als Folie und Rahmen der Darstellung.

Korntheuer, ausgezeichnet im Fache der comischen Alten und würdigen Greise, sammelte um sich die besten Mitglieder der früheren Zeit, wie Carl Schikaneder (seit 1805 in Brünn), Franz Seicher, Albin Flet (beide seit 1806) und gewann mehrere neue von gutem Namen, wie Abweser und Anders vom k. k. Hoftheater an der Wien, Hesselschwerdt, Wagner und Schrinner von Prag, den k. k. Hofschauspieler Wagner, Hofmann vom Josephstädter Theater in Wien, die Damen Nevius von Breslau, Hofmann und beide Kroesk vom Theater an der Wien, Bormann, Braun und Schreinzer von Prag, Korntheuer, geborene Unzelmann, vom Carlsruher Hoftheater, Gaché, den bekannten Lustspieldichter Töpfer *), den Capellmeister Joseph Triebensee u. a.

In einem eigenen Brünner Theater-Almanache, Brünn 1814, gab Korntheuer selbst literarische Genüsse, prosaische und poetische Versuche, Lustspiele von sich und Flet, eine flüchtig skizzierte Geschichte des Brünner Theaters.

Der Saal wurde geschmackvoll und einfach von Neuem decorirt, im Innern des Gebäudes eine zweckmäßige Anordnung der Ab- und Zugänge für die Verquemlichkeit des Publikums getroffen und die Bühne selbst bei möglichst bester Benützung des Raumes so vortheilhaft als denkbar von dem aus Wien an das Brünner Theater berufenen ausgezeichneten Maschinisten Girardoni arrangirt **).

Decorationen von Gail's Meisterhand erquickten das Auge des Zuschauers, die Garderobe wurde neu und glänzend angeschafft, das Theater-Ameublement ließ nichts zu wünschen übrig, das Orchester ward mit einem nicht unbedeutenden Kostenaufwande verstärkt und verbessert.

Zu dieser Wiederherstellung und Verschönerung des durch die feindlichen Invasionen und die Verwendung als Spital beinahe verwüsteten Schauspielhauses um Nebentheatersaales wirkten die Stände durch eine Unterstützung von 15—17,000 fl. thätig mit.

Der Nebentheater, 1787 mit beträchtlichen Kosten umgestaltet und erweitert, der Schauspiel der glänzenden Festlichkeiten in Gegenwart der Kaiser Leopold (1791) und Franz (1804, 1808), war durch eine 28jährige Verstümnis aller Reparaturen und Verschönerungen so verwahrlost und durch die Verwendung zum Spitäle im Jahre 1805 so herabgekommen, daß er seiner Bestimmung ganz unähnlich sah. Durch die Großmuth der Stände wurde er nun (1814) nebst seinen geräumigen Nebengemächern neu decorirt, von der Meisterhand des Wiener Hoftheater-Deco-
teurs Laurenz Sachetti, so wie seines Bruders Vincenz und seines Sohnes Anton Sachetti gemalt (der Speisesaal mit der Ansicht des Schreibwalzes), mit präch-

*) Conversations-Lexikon der Gegenwart, 4. Bd. 2. Th. S. 65.

**) Zu seinen trefflichen optischen (zoophysischen) Darstellungen gehört auch jene von Brünn (österr. Encycl. II. 375).

tigen Lustern und großen Spiegelwänden verziert, und außer dem Saale ein Gartengang ganz neu hergestellt, so, daß kaum eine andre Provinzialstadt ein so geschmackvolles und prächtiges Locale aufweisen konnte (Brünner Zeitung 1814, S. 1917, Hormayr's Archiv 1823, S. 303).

Glichen diese Räume schon lange keinem Belustigungsorte, da die Malerei verschwunden war, eine düstere graue Staubmasse die Mauern bedeckte und altmodische Lusters das Ganze spärlich erhelltten: so erhielt nun Brünn durch die Liberalität der Stände einen der geschmackvollsten Tanzsäle der Monarchie, der es verdient, durch folgende gleichzeitige Beschreibung der Vergessenheit entrissen zu werden: Gleich bei dem Eingang wird man durch einen mit vielen Kunst gemalten Gartengang überrascht, reizende Gegenden aus der Nähe Brünns sind hier mit täuschendem Pinsel der Natur nachgebildet, sie erinnern die Ballbesucher an manche dort angenehm verlebte Stunden. Man tritt nun in den Saal — ein heiteres schönes Blau macht nebst Chamois seine Hauptfarbe, majestätische mit Gold verzierte Säulen scheinen die Decke und Gallerie zu tragen; kunstvolle Barelisse umziehen jene, eine himmelblaue mit geschmackvollen silbernen Fransen gezierte Drapérie diese; sieben große prächtige Lusters und eine bedeutende Anzahl Wandleuchter verbreiten ein glänzendes Licht, das durch hohe Spiegelfenster tausendfach zurückgeworfen wird. — Himmelblau bezogene, an den Wänden befestigte Bänke bieten dem Ermüdeten Ruhe. — Drei mit vieler Zartheit verzierte Zimmer stoßen an den Saal, für Kartenziehhaber sind hier Spieltische bereitet. — Eine Felsengrotte, dunkel und schauerlich gehalten, nimmt den Wanderer auf, er findet in einer Vertiefung derselben Erfrischungen aller Art. Von hier gelangt man auf einer, mit Tuch belegten, fliegenden Treppe in den Speisesaal. Das Dunkel der Grotte und die glänzendste Erleuchtung bereiten hier einen überraschenden Anblick. — Silberne Sternchen auf azurnem Grund, die niedlichsten artigsten Arabesken schmücken die Seitenwände und den Plafond. — Der Natur abgelauscht aber scheint die Ansicht des Schreinwaldes mit seinem romantisch gelegenen Badehaus. Entzückend weilt hier das Auge des Zuschers auf diesem mit hoher Kunst ausgeführten Gemälde; practikable und gemalte Säulen, durch die man in weite Hermen zu sehen glaubt und an denen, dem Beobachter unbemerkt, argandische Lampen das Ganze erhellen, vollenden die angenehme Täuschung. — An diesen Prunksaal schließt die Gallerie, welche an den drei Seitenwänden des Redoutensaales fortläuft und durch das matte Halbdunkel der darin angebrachten Alabasterlampen zu Abentheuern einzuladen scheint. Von hier führt ein einfaches Nebenzimmer und von diesem eine als Zelt und auf beiden Seiten mit Blumen und Bäumen geschmückte Treppe mit einer trefflichen Aussicht aus einem der Stadtthore, wieder in den Gartengang und von da in das Gewühl der bunten hin und her wogenden Menschenmasse. Dankend erkennen Brünns Bewohner den Kunstsinn der liberalen Stände, dankend das seltene Talent der Brüder Sachetti, die hiezu aus der Kaiserstadt berufen, das Ganze leiteten und sinnig ausführten (Moravia 1815 S. 8).

Bei dem Ausmalen des Neboutensaales und der anstoßenden Gemächer war besonders Anton Sachetti thätig. Er löste seine Aufgabe mit so glücklichem Erfolge (ein Zimmer mit landschaftlichen Darstellungen erregte vor Allem die Aufmerksamkeit), daß der Graf von Pachta, welcher damals eben die Entreprise der Brünner Schaubühne übernahm, veranlaßt ward, den jungen Künstler als Decorateur für sein Theater zu engagiren. Er zeichnete sich durch Fleiß, Eifer und künstlerische Entwicklung seines Talentes dergestalt aus, daß er 1817 einen Ruf als Decorateur für die Prager Bühne erhielt, welchem er auch folgte (Hormayr's Archiv 1823, S. 304).

Korntheuers glänzende Theater-Leitung war jedoch nur von kurzer Dauer; schon 1812 substituierte er den fürstlich Esterhazy'schen Sekretär Heinrich Schmidt, der sie sodann gegen den mäßigen Pachtshilling von 1200 fl. W. W. bis zum Jahre 1825 fortsetzte. Mit dichterischer Gabe, gebildetem Geschmacke, seltener Bühnenkenntniß ausgerüstet, verstand er es, wie keiner vor ihm, die Befriedigung des Publikums mit seinem Privatvortheile zu verbinden. Unausgesetzt und mit Sackkenntniß war sein Bemühen, die besten und merkwürdigsten Erscheinungen in dem beweglich wechselnden Reiche des Theaters, selbst die größten Opern nicht ausgenommen, in die Scene zu bringen und zwar mit immer größerer Beseitigung der Local-Trivialitäten und des leidigen Zauberspiels, wodurch der Geschmack der Menge so fest in die Regionen der Gemeinheit gebannt ward (Hesperus 1819, April, Beilage Nr. 17).

Obwohl Schmidt in seiner Gesellschaft Mitglieder wie den bekannten Belletristen und Theater-Kritiker Lewald (1818—1821) *) Caché, Frey, Laddey, Saal den älteren, Werle, Seicher und die beiden Damen Weinland im Schauspiele, die brave Sängerin Larocque, die Capellmeister Rieger, Casimir von Blumenthal, Livorska und Schürer zählte, so wirkte er doch nicht so sehr durch ausgezeichnete eigene Gesellschafts-Mitglieder, als vorzugsweise durch Gäste von großem Rufe.

Wenn vor Schmidt das Erscheinen von Gästen eben so selten war, als das Hervorrufen der Schauspieler, das jedesmal in den gebrochenen Theater-Almanachen bemerkt werden konnte (noch 1809 **) und jährlich nur einige Gäste (1811 nur Caché und Moser, 1812 Klingmann und die Tänzerinnen Horschelt) auf Brünns Bühne erschienen, so drängten sie einander unter Schmidt; aber es zogen auch Gestalten hier vorüber, wie die Schauspieler Caché, Kuditsch, Döbbelin, Moreau, Heurteur, Röberwein, Lange, Kettel, Korn, Carl, Wilhelm, Schuster, Anschütz; die Schauspielerinnen Löwe, Maass, Schröder, von Holtey; die Sänger Siebert, Jäger, Forti, die Sängerinnen Borgondio, Campi, Grünbaum, Catalani, Pfeifer. Vielleicht noch mehr lockten das Musik, liebende und schaulustige Brünner Publikum die Zauberlänge eines Piris, Für-

*) Conservations-Kerlson der Gegenwart 3. Bd. S. 298.

**) Das Gubernialdecreet vom 25. April 1783 verbot den Schauspielern, auf das Klatschen der Zuschauer hervorzutreten.

fenau, Jansa, Bosset, Drouet, Schoberlechner, Kreuzer, die ganz neuen französischen Vorstellungen des Monsieur und der Madame Brice vom Theater Faydeau in Paris, die seit mehr als einem halben Jahrhunderte vielleicht nicht gehörten italienischen Opern einer Gesellschaft italienischer Opernsänger von Wien, die Wunderkünste der gymnastischen und resp. acrobatischen Künstler Devil aqua, Gärtner (mit der nie gesehenen Ascension von der Bühne auf die Gallerie und zurück), Fouraux und Chiarini, die indischen Kunststücke und Gauklerien von Boureau, Mooth und Medua Samme, die Ballete Amiot's, die pantomimischen Vorstellungen Lewins, des ersten Mimikers und Pantomimenmeisters am Hoftheater in London.

Auch folgte Schmidt der ersten Anregung Schikaneder's, die Kunst zu nationalisiren, indem er Stoffe aus der Geschichte und den Volksagen des Landes auf die Bühne brachte oder auf örtliche Verhältnisse anpaste, wobei freilich mehr die Tendenz als der Erfolg und künstlerische Werth in Ansicht kommen.

Wenn seit Schikaneder an vaterländischen Schauspielen nur der Brünner Bürgerbund, Schauspiel in 5 Acten, gegeben worden war, so kamen unter Schmidt an solchen Schauspielen zur Aufführung: Bozena, oder der Kampf mit dem Lindwurm, Schauspiel mit Gesang in 5 Acten (1815); Swatopluk, König von Großmähren oder der Verrath in der Adamshöhle, ein großes romantisches Schauspiel in 4 Acten nach der altmährischen Geschichte von C. Töpfer; das Chor der heidnischen Priester von der Composition des Capellmeisters Triebensee, die Lauten-Compositionen von Töpfer, das Innere der Adamsöhle nach der Natur aufgenommen von Antonio Sachetti 1816); das Kolatschenfest in Kumrowitz, *Posse mit Musik und Gesang in 3 Acten, von J. A. Gleich (1817); das vaterländisch geschichtliche Drama vom Schauspieler Frey: Brynno's Wanderungen durch ein Jahrtausend, in drei Zeiträumen: 1. Conrad Herzog von Brünn oder Břetislav's Rache am 11. Juli 1090; 2. Beharrlichkeit und Bürgertreue, oder die Studenten-Ehorte auf der Thomaschanze am 15. August 1645; 3. Des treuen Mähren und Schlesiens Dank oder die Feier des 4. Oktober 1818 in Brünn (die Legung des Grundsteins zum Obelisk auf dem Franzensberge); Libussa, Königin von Böhmen und Mähren, Oper in 2 Acten, vom Baron Lannoy, 1819 zum erstenmal gegeben; die Höhle Mazocha bei Slaup, oder die weiße Frau um Mitternacht, ein Märchen aus der vaterländischen Vorzeit in 4 Acten, zum erstenmal gegeben; Schneider Wehwetz auf dem Kolatschen-Schmause oder die Dorffirmes in Kumrowitz und die Abenteuer des lustigen Fritz im Schreibwalde, comische Ballete der durchreisenden Familie Uhlisch (alle im Jahre 1819); der Kirchtag in Hussenowitz oder die beiden Nachtwächter von Nennowitz und Hussenowitz, ländliche Posse in 2 Acten; Udalrich, Markgraf von Mähren (als Schauspiel in 5 Acten 1817 und als) ein romantisches Ritterschauspiel in 4 Acten, von Anton Fischer. Pritchta, die weiße Frau von Neuhaus, eine vaterländische Volksage in 5 Acten, von F. W. (im Jahre 1820); die Zderadtsäule bei Brünn, Mährens ältestes

Denkmal vom Jahre 1090. Drei Tableaux in Skizzen entworfen und gestellt vom Maler Richter, mit einem Vortrage über die geschichtliche Veranlassung (1822); Brünn in einem andern Welttheile, nach Bäuerle's Aline oder Wien in einem andern Welttheile, für die Localität von Brünn eingerichtet; Heldenmuth und Bürgertreue, oder: die Schweden vor Brünn. Großes kriegerisch-pantomimisches Divertissement mit Einzügen, Evolutionen, Klopfschlägen, Tableaux und Tänzen in 2 Aufzügen von A. Friedland, Musik von Eva Gazz (1823); Božena oder der Kampf mit dem Lindwurm, Schauspiel mit Gesang in 4 Aufzügen, nach einer mährischen Volksage, von Kornthauer, Musik von Carl Schikaneder (1824); Prichta, die weiße Frau von Neuhaus, vaterländisches Schauspiel in 5 Acten vom Pr. Marek (1825).

Kaum eine oder die andere dieser ephemeren Erscheinungen erhielt sich auf der Bühne und eben so schnell eilten einige wenige, nicht ohne Beifall aufgenommene, böhmische Vorstellungen, wie die böhmische Oper: Das Ge-
spenst in der Mühle (1815), Kníže na Honbě, Věraunsky Koláče (1822), als erste matte Versuche dieser Art, ohne Wirkung vorüber *).

Seit dem Eingehen des von Trafzler (1794) unternommenen europäischen Journal als hatte es Brünn an einer fortlaufenden Theater-Chronik und Kritik gefehlt, da Franzky's Zusicherung einer mit der Brünner Zeitung verbundenen allgemeinen deutschen Theater-Zeitung (1797) durch Umstände und seinen vorzeitigen Tod nicht in Erfüllung ging, vielmehr dieses einzige Provinzialblatt das Theater während seiner Blüthenzzeit weit weniger beachtete, als in der erfolgreichen Zeit Kaiser Josephs. Jetzt hat sich auch ein Organ der öffentlichen Stimme in der Moravia (1815), welche den Brünner Theaterzuständen eine eigene Rubrik eröffnete. Diese Aussicht verlor sich aber in Kurzem mit dem Erlöschen dieses besten unserer periodischen Blätter noch in demselben Jahre seines Ursprungs.

Bei all' dem hatte sich das Brünner Theater nicht mehr auf seinem früheren Standpunkte erhalten. Schnell ging es aber seinem Verfall unter der Direction des Schauspielers und Sängers, und früheren Regisseurs der Preßburger Bühne Alois Zwoneczek entgegen, welcher dasselbe von Ostern 1825 bis dahin 1826 im Accorde um 600 fl. GM., von 1826 bis Ostern 1832 aber

* In Prag machte schon der bekannte Brunian im Jahre 1771 einen jedoch auch nur einzigen Versuch mit einer böhmischen Vorstellung; es bildete sich aber später unter Brunian, Bulla und Höpfer das böhmische Theater aus und erhielt sich seit 1785 durch längere Zeit; Kaiser Joseph besuchte es 1786, Kaiser Leopold 1791. Später ging es wieder mehrmals ein und kam erst seit 1823 recht empor. Das böhmische Drama fand an Štěpánek (seit 1803) und Klicpera (der seit 1825—1830 jährlich einen dramatischen Almanach herausgab) fleißige Bearbeiter. 1823 hörten die Böhmen nach 20 Jahren wieder eine Oper in böhmischer Sprache (Jungmann, böhm. Lit. 1. Ausg. 1825, 2. 1849; Dobrovský, Geist. der böhm. Sprache und Lit. Prag 1792, S. 213; das Ausland 1841 Nr. 80; Hermayr's Archiv 1824, S. 231; österr. Lit. Blätter 1845, S. 109—10).

im Lizitationswege um den Meistboth von 2281 fl. EM. übernommen hatte. Man sprach ihm die zur Leitung eines größeren Theaters erforderlichen Eigen-schaften ab. Die besten Mitglieder aus der Zeit von Schmidt's Direction, der Capellmeister Schürer, die Sängerin Laroche, die beliebten Mitglieder des Schauspiels Laddey, Saal der ältere, Werle und die beiden Damen Weinland verließen die Brünner Bühne. Einige Jahre erhielt sich wenigstens die Oper unter dem Operndirector Joseph Rueß, so weit es den musikalischen Theil betrifft; allein nach dessen Abgehen verschlief auch diese. In der Wahl und Ausstattung der theatralischen Vorstellungen geschahen auffallende Misgriffe. Das Personal reichte zu ordentlichen Darstellungen nicht aus. Ausgezeichnete Künstler zählte die Bühne weder in vorübergehenden Erscheinungen, fremde sehr selten, seit von gutem Namen nur Heurteur, Wilhelm, Wothe und Löwe, die Sängerin Waldbmüller, Kainz, die Schauspielerin Pirch-Pfeiffer, die Claviervirtuosin Leopoldine Blahelska, der Flötist Wolfram, der Violinvirtuos Jansa, die Violinvirtuosin Julie Paravicini, der „erste Herkules und stärkste Jongleur in Europa“ Carl Rappo, wie Irlichter vorübergezogen waren.

Dieses Heraabkommen des Theaters blieb nicht ohne heilsame Reaction. Sie begann mit der Zurückweisung des Antrages der Stadtgemeinde, das Theater, von welchem und der Redoute sie vom Jahre 1799 — 1825 zusammen nur 16,880 fl. eingenommen, zu veräußern, da das Theater in Brünn (das in jener Zeit aufhörte National-Theater zu heißen) seines Einflusses auf die höhere Bildung wegen nicht dem bloßen Privatinteresse oder dem Zufalle preisgegeben werden könne (Hfzdt. 6. März 1829, 3. 4511).

Es wurde der Grundsatz ausgesprochen, daß im Theater nicht vorzugsweise auf den ökonomischen Zweck der Stadtrenten gesehen, daher der Zins für Theater und Redoute auf 1200 fl. EM. als Minimum herabgesetzt, statt der Lizitation der Weg der Offerte eingeschlagen und auf vorzügliche Befähigung des Unternehmers gesehen werden soll (Hfzdt. 2. Sept. 1830 3. 20,378).

Für die neue Pachtperiode von Ostern 1843 auf die nächsten 6 Jahre wurde das Theater unentgeldlich verpachtet und nur für die übrigen Pachtobjekte (Redoutensaal, die Wohnung des Unternehmers u. a.) ein Zins von wenigstens 600 fl. EM. gefordert, übrigens erklärt, daß nur vorzügliche Eignung in Verbindung mit dem billigsten und gesichersten Anbote die Wahl des Unternehmers bestimmen werde.

Auf die Restaurirung des Theaters und Redoutensaals verwendete die Stadtgemeinde (1831, 1832 und 1833) über 11,000 fl. EM.

In dem kurzen Zeitraume von 8 Tagen fand zu Ostern 1831 die neue Decorirung und Ausmalung des Theaters nach den Zeichnungen und unter der Leitung des Wiener Architekten Ludwig Förster statt. Der Theater-Schauplatz gewann durch die Beseitigung der Auswölbungen an den Logen, die neue Spalirung der Brustlehn, das Drapperien und Ausmalen der Logen, die Tapezirung des Innern des Theaters mit Tapeten, die neue Auspolsterung der Logen, Brust-

lehnen und Säze, die Ausmalung des Plafonds und Prosceniums durch den Wiener Maler Joseph Kübler, so wie durch die sehr zweckmässige Beleuchtung mit Öl durch einen grossen eleganten Glassluster ein eben so geschmack- als effectvolles Ansehen. Erhöht wurde dasselbe durch eine viel ausgiebigere als die bisherige Beleuchtung der Bühne und des Orchesters durch neue Lampen, welche der neue Director Schmidt aus Wien kommen ließ.

Eine gefällige Umstaltung erhielt die Fassade des Theater- und Redoutensaal-Gebäudes (1832).

Der Redoutensaal selbst verwandelte sich durch die Beseitigung der hölzernen langen und der zwei Seitengallerien, die Herstellung eines neuen parkettirten Fußbodens, eines neuen Sturz- und Rohrbodens nebst Dachstuhl, die Anschaffung neuer Wandleuchter, Spiegeln, Lüstern und Lefern, durch seine, wie die Ausmalung der Nebensäle und Zimmer durch den Wiener Maler Joseph Kübler u. s. w. (1832 und 1833) in einen eben so heitern als schönen Aufenthaltsort geselliger Freude. So war er würdig der prächtigen Ausstattung und Herrlichkeit, welche hier in Verbindung mit dem Theater-Locale, die mährischen Stände dem geliebten Kaiserpaare Franz und Caroline und ihrer ausgewählten und glänzenden Gesellschaft bereiteten (1833), einem Seitenstücke zu dem prächtigen Feste, welches gleichfalls hier die Stände dem Kronprinzen Ferdinand zur Feier der Weihe des Friedensdenkmals auf dem Franzensberge (1818) gegeben hatten.

Zwoneczek, dem auch ein bedeutender Zinsnachlass nicht aufhelfen konnte, trat noch vor Ausgang seiner Pachtzeit ab. Das Theater nebst Redoute wurde um den Zins von 1200 fl. EM. dem früheren Unternehmer Heinrich Schmidt von Ostern 1831 bis dahin 1837 überlassen.

Schmidt setzte wieder seine Kunst in Wirksamkeit, mit Hilfe fremder über das Gewöhnliche herausstretender Kräfte Größeres zu üben, als seine eigenen Mittel gestattet hätten, und benützte mit Geschick und Glück das beliebte Auskunftsmitel der neuern Zeit, durch das Gastrollenspielen die eigenen Schwächen zu bedecken. So erschienen unter seiner neuerlichen Direction Schauspieler, wie Anschuß, Eslair, Scholz, Laroche, Devrient (Carl), Costenoble, Rettig; die Damen Peche, Pistor, Bauer, Rettig, Fournier; die Sängerinnen Schröder und Waldmüller; die Sänger Wild, Breitling, Rauscher u. a. auf Brünns Bühne.

Auch Vaterländisches kam wieder auf dieselbe, wie: Die Brünner Bettler-Lisel, oder: Der Sturm auf Eichhorn. Romantisches Schauspiel in 3 Acten, nach einer vaterländischen Legende bearbeitet von W. Thiel. Nebst einem Vorspiel: Die Teufelsbrücke (1831); die vaterländische Oper: Die Burgfrau auf dem Schlosse Pernstein. Text vom Professor Boczek, Musik von Tisl (Brünner Zeitung 1832, S. 680); Jaroslav von Sternberg, aus dem Böhmischem des Stiepanek von Kollar (1840). Der 15. August oder der Brünner Bürgertreue (1645) von Hall (1839).

Auch wurde 1835 dem slavischen Theile der Bevölkerung Brünns das (seit Schmidt's erstem Versuche im Jahre 1815) lang entbehrt Vergnügen der Auf-

führung einer Theater-Vorstellung in mährischer Sprache gewährt, indem Štěpánek's Lustspiel *Veraunstě Koláče* vom Schauspieler Ruber der Ha- schingszeit und Localität unter dem Namen *Masopustní Koblihy* angepaßt ward (Brünner Zeitung 1835, S. 274).

Nachdem die mährischen Stände 1836 beschlossen hatten, daß Brünner Theater nicht zu übernehmen, erhielt es von Osteru 1837 der königl. sächsische Hof- schauspieler Wilhelm Thiel, ehemals Mitglied des Brünner Theaters, um den Pachtshilling von 1200 fl. EM. auf 6 Jahre bis Osteru 1843.

Unter Thiel's Leitung war die Oper besser besetzt, als das Schauspiel (Moravia 1839, S. 692, 1842, S. 188); die erste Sängerin Tomaselli, der ausgezeichnete Baritonist Pischek, der Sänger Scharff, die Schauspieler Moriz und Darnaut, die Schauspielerinnen Arfeld und Eppert, der Comiker Zöllner waren vorzugsweise beliebt.

Um die eigene Armut mehr zu decken, verschaffte Thiel nach der allgemeinen Mode dem Publikum den Kunstgenuß, welchen Gäste gewährten, wie Chlair, Anschütz, Löwe, Wothe, Lukas, Wilhelmi, Mad. Rettich, Hausmann, Bishop, Dem. Enghaus, Reichel, Scholz, Nestroy, Carl, Staudigl, Wild, Schober, Lufer, Stödtl-Heinefetter, Hasselt u. a. Hiemit wechselten ab die electrisstrenden Erscheinungen von Virtuosen, wie Kullak, Ole Bull, Servais, Liszt, Genf, Sivory, Thalberg, Benesch, Kreuzer, der zehnjährige Rubiinstein, die jugendliche Sophie Bohrer, die Walzer-Heroine Strauß, Lanner und Fahrbach. Eine seltene Erscheinung waren spanische Tänzer und 40 französische Berg- und Hirtensänger von den Pyrenäen. Wie in andern Städten gab auch in Brünn (zur Entwürdigung der Kunst) der Elephant Baba seine theatralischen Kunstvorstellungen. Döbler und Philipp zeigten ihre bewunderten magischen und physischen Kunststücke, Tschuggmall seine mechanischen, Stuver (obwohl auf einem andern Schauspiale) seine hier nie gesehene pyrotechnischen, Daly und Goli, wie Averino und Price gymnastisch-athletische, Herr und Mad. Grekovsky, von Paris und Neapel, ihre Tanzkünste, Eben, Gusikov's glücklicher Nachfolger, bewies seine Kunstfertigkeit auf dem Holz- und Stroh-Instrumente, Saphir im Vorlesen.

Die Beheizung des Theaters, welche vor dem letzten Brande bestanden, sodann aber eingestellt, von den Kaisern Leopold (1791) und Franz (1804) bei ihrem persönlichen Besuche bedingungsweise zugestanden, aber an den Einsprüchen der Nachbar-Hausbesitzer gescheitert war, kam endlich (1838) nach Professor Meißner's Anleitung zu Stande. Bei der Umstaltung des Parterre's (1840) gingen 4 Logen und 15 Sperrstühle ein, aber es gewann die Bequemlichkeit des Publikums. In dessen Interesse gab auch die Stadtgemeinde (1840) für neue Decorationen sammt Portale und andern Versatzstücken, vom Wiener Hofdecorationsmaler Antonio de Pian und den Wiener Theatermalern Joachimowitsch und Priochi, für neue Sperrstühle und Sitzbänke im ersten und zweiten Parterre, für die Cassirung der zwei letzten Parterre-Logen auf jeder Seite u. s. w. wieder bei 2000 fl. EM. aus. 1844 führte die Stadt eine ganz neue geschmack-

volle Ausschmückung der innern Räume des Theaters und Redoutensaales mit 10,000 fl. G.M. Kosten aus.

Bemerkbar machte sich die regelmäßige Vorstellung dramatischer Werke in böhmischer Sprache und zwar abwechselnd von Schauspielen, Lustspielen, Parodien und Opern (die erste böhmische Original-Oper, Drátení, kam 1840 zur Aufführung (Moravia 1840 S. 379). Dieselben gelangten nach den ersten vorübergegangenen Versuchen unter Schmidt in Folge der Bemühungen des Schauspielers Rüber seit der zweiten Hälfte des Jahres 1838 durch die Mitglieder der Theater-Gesellschaft in den Nachmittagsstunden jeden Sonntags zur Aufführung (Moravia 1833, S. 156, 244, 364), fanden zwar in allen Ständen Zuhörer, waren aber mehr Caffe-Mittel, wirkten kaum auf die Ausbildung und Hebung der böhmischen dramatischen Poesie ein und erhielten sich nur einige Jahre.

Eine neue Speculation Thiel's, welche nicht der Kunst, sondern der Caffe galt, war das 1841, nach dem Beispiel Schikaneder's, von Pressburg, Pesth u. a. im Schreibwalde mehrmal die Woche gegebene Sommertheater (Arena) im Freien (Moravia 1841 S. 180, 191), welches 1842 in den Augarten verlegt wurde. Diese Idee fand gleich in Iglau Nachahmung (1842).

Als eine neue Erscheinung kündigten sich die fortlaufenden Theater-Berichte und Kritiken an, in welchen mehrere Referenten die Brünner Theater-Zustände und Erscheinungen mit Sachkenntniß, Geschmack, ohne Leidenschaft und Parteilichkeit in dem neuen periodischen Blatte Moravia seit 1838—1848 besprachen und auf die Geschmacks-Richtung des Publikums Einfluß nahmen.

Nach dem von Carl Rüber mit Geschick zusammengestellten Brünner Theater-Almanach für 1841 wurden im Jahre 1840 gegeben:

neue große Stücke	...	21,
" kleine	—	9,
" große Opern	...	3,
" Possen und Parodien	...	13,
" Pantomimen	...	1,
Zusammen		47.

Es bedarf wohl keiner besondern Erwähnung, daß auch das Brünner Theater der Richtung der Zeit in der dramatischen und musikalischen Kunst folgte.

Wie das Familiengemälde, die Tragödie und das feinere Lustspiel von den Conversationsstücken und Possen verdrängt wurde: so mußte auch die, seit dem Abgehen der Helden Gluck, Mozart, Spohr, Weber u. a., nur von Compositors zweiter Ordnung, wie Mendelssohn-Bartholdy, Marschner, Lachner u. a. repräsentirte, durch Kunst, Harmonie und Gemüth ausgezeichnete deutsche Oper der italienischen und französischen weichen, da erstere in den Dienst der Virtuosität und Rehlfertigkeit getreten, dem Sinnengenuß, die andere aber dem Wiße und Verstände über demjenigen Spiele des Geistes, welches dem geselligen Weltverkehr seine picante Würze gibt, mehr schmeichelt.

Vorzüglich beliebt wurden die Wiener Possen; daß sich aus ihrer Verpfanzung von dem nur dort heimischen Boden kein Volkstheater in Brünn bilden konnte, braucht wohl keiner Erwähnung. (Ueber das Wiener Volkstheater von Ludwig Mohr, Hormayr's Archiv 1824 Nro. 82, 85, 88, 91).

Nach dem Brünner Theater-Almanache für 1841 bestand das Personal des Brünner Theaters aus dem Director, 3 Regisseurs (des Schauspiels, der Oper und der Parodie), 1 Capellmeister, 2 Inspicenten, 2 Aerzten, 40 ausübenden Personen des Schauspiels und der Oper (mit den Regisseurs, 20 männlichen, 20 weiblichen), 25 Personen des Chors, 2 Kindern, 31 Personen des Orchesters, 1 Cässier, 12 Personen des technischen Faches, 5 der Garderobe, 15 Dienstpersonen, endlich 31 Personen bei den böhmischen Vorstellungen (unter dem Regisseur Rüber, zum Theile Mitgliedern der deutschen Vorstellungen). Das Bühnenpersonal soll sich unter Thiel auf 54 Personen, der Gagenbetrag auf 24,000 fl. EM. belaufen haben.

Im Jahre 1843 übernahm der Innauer Theaterdirector Joseph Glöggel das Brünner Theater auf 6 Jahre in Pacht, so wie auch die von Thiel im Augarten erbaute Arena, welche er jedoch schon im zweiten Jahre seiner Direction abtragen ließ, da sich diese Spekulation durchaus nicht rentierte. Unter seiner Entreprise fand, wie gesagt, eine Renovation des ganzen Theaters statt und es wurde auch ein neues Podium erbaut; die Theatervorstellungen gingen inzwischen im Redoutensaal vor sich.

Die neuen Umstaltungen sind, hieß es (Moravia 1844 S. 340), so zweckmäßig und trefflich, daß das Theater im Schauplatze eines der freundlichsten wurde. Durch die Wahl der Farben, welche die Logenreihen schmücken, Gold auf weissem Grunde und im Innern der Logen grün, so wie durch die einfache und sehr geschmackvolle Decorirung der Logen und Parterresäle scheinen die Dimensionen andere, für einen Kunsttempel passendere geworden zu sein. Eine milde Lichtfülle, die dem Auge wohlthut und alle Gegenstände scharf und deutlich hervortreten läßt, ergiebt sich von dem schön gearbeiteten Lustre aus Demuth's rühmlichst bekannter Spenglerwerkstätte in Wien und erfüllt alle Räume. Auch die Bühne wurde zweckmäßiger gestaltet und vom Parterre aus nimmt man nun bequem die gesamte Figur des Schauspielers wahr. Auch der Redoutensaal wurde glänzend restaurirt.

Bei eigenen schwachen Kräften führte Glöggel vor: die italienische Operngesellschaft des Romani, die ungarischen Tänzer unter Bézter Sándor, die Wunderkinder Milauolfo, Döbler's Nebelbilder, die ungarische Musik- und Tänzergesellschaft des Doboz, die Ballete der Mad. Weiß, die englischen Gymnastiker Smith, Kemp u. a.; die russischen Pantomimier des Lehmann; die Virtuosen Herzig, Brume, Ernst, Braun, Heindl, Molique, Bierutemps, Dreyfuss, Willmers, Pacher, Liszt; die französischen Academien des Monsieur und der Madame Allerander; die Sänger Erl, Wolf, Wild und Formes; die Sängerinnen Lüher und Marra; den Mnemotechniker Pick, die ungarische Sänger- und Tänzergesellschaft des Harry

und Szabo u. s. w.; die k. k. Hofschauspieler Stein, Laroche, Schwarz, Löwe, Wilhelmi, Darnaut, Herr und Madame Rettich, Madame Peche, Carl und Madame Brüning; die Comiker Nestroy, Scholi, Greis u. s. w. Von den Theater-Mitgliedern sprachen die Sängerinnen Eynes-Fließ und Michaleff, der Sänger Schiffenker, die Schauspielerinnen Fran v. Wasowicz und Herbst, die Schauspieler Moritz und Burggraf besonders an. Vom Capellmeister Kirchhoff, aus Lindpaintner's trefflicher Schule, als Componist und Dirigent verzüglich, erwartete man eine Reformation der musikalischen Zustände Brünns (Wiener Musikzeitung 1844 S. 211); eine unglückliche Leidenschaft ließ ihn aber ganz versinken.

Glöggel setzte Preise (zu 20, 16 und 12 Dukaten) für ein den Kräften eines Provinztheaters angemessenes Volk- und Charakterstück aus, welches eine Episode aus dem dreißigjährigen Kriege „die Schweden vor Brünn und die Aufhebung der Belagerung der Stadt“ zum Gegenstande haben sollte *). Es bewarben sich um die Preise 4 Stücke: Bürgertreue, oder: Des Ruhmes und der Liebe Kranz, Schauspiel in 3 Aufzügen; Katharina, Schauspiel in 3 Aufzügen; der Treue Macht, historisches Schauspiel in 5 Aufzügen, vom Dr. Selinger, Professor an der orientalischen Academie in Wien; und: Iderat's Tod vor Brünn (im Jahre 1090), historisch romantisches Drama in 3 Acten, mit Gesichten, Tanz, Musik, und Tableaux, nebst einem Kampftheatre. Selinger gewann den ersten Preis, ließ ihn aber dem mähr. schles. Blindeninstitute (Moravia 1844 S. 96, 540, 1845 S. 28, 40, 391).

Die dichterische Regsamkeit in der dramatischen Welt zeigte sich überhaupt in jener Zeit lebhafter, als vordem. Die vaterländischen Dichter Grammerstötter, Gamserberg, Ritter von Frapporta (der fruchtbare Hall), Mandelzweig (seit 1847 Brünner Theater-Dichter), der gewandte Uebersetzer und Nachahmer französischer Dramen, Sigmund Kolisch, Selinger, Schmidt, Weeber, Nazer u. a. traten auf.

Nach Wolff's Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1845 (Berlin) kamen von den 36 österreichischen Bühnengesellschaften 5 auf Mähren und Österreichisch Schlesien, in Brünn, Olmütz, Troppau mit Gräfenberg, Trübau und Znaim. Jede dieser fünf Bühnen hatte (nach diesem Almanach) 1 Director, 1 Souffleur, 1 Inspectoren, die Bühnen zu Brünn, Olmütz und Znaim hatten selbstständige Cassiere, jene zu Olmütz und Trübau selbstständige Theatermaler, die nicht zugleich Schauspieler waren, Brünn 2, Olmütz und Troppau 1 Theaterarzt, Brünn 2, Olmütz, Troppau und Znaim jede 1 Capellmeister. Brünn hatte im Ganzen 127 Personen (22 Darsteller, 18 vom Chor, 32 vom Orchester); Olmütz 101 (26 Darsteller, 20 vom Chor, 28 vom Orchester); Troppau 89 (29 Darsteller, 12 vom Chor, 27 vom Orchester); Gräfenberg 11, Trübau 28, Znaim 35, zusammen 391 Personen.

Diesem Schema zufolge schien Brünn die kleinste Anzahl darstellender Mit-

*) Dieser Stoff war schon in dem alten Schauspiel „Bruno's Wanderungen“ berührt und später von Hall zu einem Volksdrama benutzt.

gleicher gehabt zu haben; der Widerspruch behebt sich jedoch, wenn man berücksichtigt, daß bei den andern Bühnen die Chorsänger zum Theile schon den darstellenden Mitgliedern beigezählt wurden.

Es waren dies aber nicht die einzigen Bühnen in Mähren und Oesterreichisch Schlesien. In Iglau spielte eine Gesellschaft unter der Leitung des Schulz; Thiel (Biels, Biala, Teschen), Wilhelmi, Leuchert, Lafer u. a. dirigirten reisende Gesellschaften (Moravia 1846 S. 119).

Wir können die Geschichte des Brünner Theaters nicht besser schließen, als daß wir den Bericht eines eben so aufmerksamen als geschmackvollen und gebildeten Berichterstatters (Leitner) folgen lassen:

„Die Geschichte des jüngsten Decenniums unserer Bühne bietet im Allgemeinen dieselben Erscheinungen dar, welche an allen bedeutenderen Bühnen nicht nur Oesterreichs, sondern des ganzen Deutschlands wahrgenommen wurden. Theils der steigende Einfluß der französischen Bühne auf die deutsche, welcher eine Flut von Uebersetzungen, mitunter höchst wertloser Producte, vom Strande der Seine an jenen der Donau, Spree und Elbe warf, theils der ungeheure Aufschwung, welchen die italienische Oper in Wien namenlich vor dem Jahre 1848 genommen, drängten das echt nationale Drama- und Lustspiel immer mehr zurück und hatten, vereinigt mit der augenscheinlich gestiegenen Ausartung des in früheren Zeiten, besonders unter Raimund, so blühend gewesenen Vocalstücks in die monstrossten Formen, zur natürlichen Folge, daß sich auch die künstlerischen darstellenden Talente immer mehr vom Studium der altklassischen Werke abwandten, ohne für ihre Hingabe an die dramatischen Ephemeriden des Tages mehr als materiellen Gewinn zu erzielen. Diesen Zustand verschlimmerten noch mehr die Ereignisse des Jahres 1848, welche eine große Menge guter Talente der Bühne entzweiten. So kam es, daß die Darsteller für gewisse Rollenfächer ganz abhanden kamen, daß es noch jetzt für eine große Seltenheit gilt, außer auf einigen Hofbühnen z. B. wahrhaft gebiegene Repräsentanten eines Wallenstein, Shylock ic. zu finden. War dieser Zustand schon bei Bühnen ersten Ranges empfindlich merkbar, um wie viel mehr mußte er sich bei Bühnen wie Brünn fühlbar machen, und in der That sehen wir die sogenannten classischen Werke in Wort und Ton, Drama, Lustspiel und Oper immer mehr vom Repertoire schwinden, und jenen theatralischen Eintagsfliegen Platz machen, welche nur berechnet sind, den Abend und allenfalls die Gaffa des Theaters auszufüllen und die Schaulust des Publikums, das hiedurch auf der Scala des guten Geschmackes immer mehr dem Nullpunkte zuschreitet, auszufüllen.“

Aehnliche Erscheinungen haben wir, wie bemerkt, leider auch bei unserer Bühne zu registiren, welche um so mehr darunter leiden mußte, als die Unternehmer weder eine Subvention genießen, um dem Drängen des materiellen Bedürfnisses mit Erfolg zu begegnen, noch auch in Hinsicht der Räumlichkeiten des Schauspiels durch eine größere Einnahme dafür entschädigt sind“ *).

* Der höchste Eitrag soll vor der Preiserhöhung 1852: 300 fl. GM. betragen haben.

Aus dieser Zerfahrenheit der theatralischen Zustände leuchtet im Jahre 1848 die erste Darstellung der Oper „Martha“ besonders glänzend in Brünn hervor, welche trefflich ausgestattet im letzten Directionsjahre Glögg's mit den Damen Kunstl-Hoffmann und Erhart, dann den Herren Kron und Schiffbensei vielmals mit immer steigendem Beifalle in die Scene ging.

Im Jahre 1849 um Ostern übernahm der gegenwärtige Unternehmer Herr Anton Balvansky die Direction auf 6 Jahre. Der erste Sommer seiner Direction ist durch die Gastspiele der Hofschauspieler Wilhelm von Wien, Pischedl, und Moriz von Stuttgart; der Sängerinnen Louise Michaleff von Dresden und Janda, dann Ernst-Kaiser von Pest und Erl's von Wien, ferner Nestroy's, der Ballettgesellschaft des Crombé ehrenvoll bezeichnet. Durch das Engagement des eben vom Wiener Hofoperntheater abgegangenen Erl, dann Ulram's, der Damen Kunstl-Hoffmann, Ernst-Kaiser und Janda, dann der Tänzer Kilany, und Jules, der Tänzerinnen Pap-Terka, Hess, Dietrich und Springer gelang es der Direction, eine Oper zusammen zu stellen, welche sich mit der an jedem andern Stadttheater ersten Ranges messen konnte, und Vorstellungen, wie die Ballnacht, Jüdin, Stumme von Portici, Robert der Teufel &c. lieferte, die jedem Opernfreunde hohen Genuss gewährten. Auch das Schauspiel und die Posse besaßen in Fr. Hoffmann, später in den Damen Bersing, Mutter und Tochter, und Frau v. Wasowicz, Wessely, Erhart, so wie in den Herren Witte, Schmidt, Rieger, Spiro, Weichselberger u. a. Talente, welche bei gehörigem Zusammenwirken recht Gutes zu leisten im Stande waren. Insbesondere manifestierte sich Fr. Hoffmann als dramatisches Talent hohen Ranges. Ihre Margaretha im Märchen der Königin von Navarra, Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Abrienne, Lecourreur, Deborah, Valentine, Eboli, Milford und Judith, so wie ihre Darstellung im Lustspiele Donna Diana, Hedwig im Ball zu Ellerbrunn u. a. bleiben den Theaterfreunden als hohe Kunstleistungen unvergesslich.

Nach Ostern 1850 gaben die Gastspiele des renommierten Wohlbrück Gelegenheit, wieder einmal die classischen Werke: Kaufmann von Venetig, Moliere's Geiziger und Tartuffe, Ifflands Spieler u. a. in trefflicher Weise zu sehen; dies durch das Auseinandergehen der obigen eminenten Opernkräfte gehörte schöne Ensemble gewann an den Damen Bury und Luz neue treffliche Repräsentanten, deren erstere bald zum Lieblinge des Publikums wurde, die Gastspiele des Sängers Bersing, die Concerte der Geschwister Neruda, Kalozdy's Musikgesellschaft, des Pianisten Doctor, des Violinisten Benesch, der Sängerin Mascarich, des Schauspielers Fürst belebten das Repertoire ohne für ein gerundetes Ensemble von nachhaltiger Wirkung zu sein; der Stand des Institutes hatte den Zenith verlassen und stieg von dem früheren Interesse theils durch ungemeinige Operationen der Direction, theils durch den wahrhaft fühlbaren, an allen grösseren Bühnen beklagten Mangel eines talentirten Nachwuchses allmälig herab; obwohl mehrere Mitglieder sich stets auf der Höhe des Beifalls zu erhalten wuß-

ten. In diese Zeit fällt auch der nicht ganz gelungene Versuch Grabbes „Don Juan und Faust“ auf die Bühne zu bringen.

Nach Ostern 1851 schien es, als wollte unsere Oper neuerdings den grossartigen Aufschwung nehmen, wie im Winter 1849; die Sänger Germans, Sabano, Sabatky, die Sängerinnen Denemy-Ney und Tietjens waren tüchtige Kräfte, die Schwester der erstgenannten Fr. Ney vom Hofoperntheater weile da als Gast; die unter ihrer Mitwirkung zu Stande gekommenen Vorstellungen der Hugenotten, der Norma, Lucrezia Borgia bleiben den Opernfreunden unvergesslich; allein nach ihrem Abgange und der Flucht der Frau Denemy-Ney sank die Theilnahme für das Theater um so mehr, als auch das recitrende Schauspiel nichts Ausgezeichnetes im Repertoire bot, bis der 23. August 1851 die „rettende That,“ die erste Aufführung des berühmten „Propheten“ brachte. Diese machte Epoche sowohl wegen des großartigen Tonwerkes selbst, als wegen der glanzvollen Inszenierung und trefflichen Durchführung, bei welcher Sabano in der Titelrolle, Fr. Köser als Jüdes, Fr. Tietjens als Bertha, Herr Wangel als Oberthal, die H.H. Reichmann, Wittenhauser und König als Wiedertäufer ein höchst befriedigendes Ensemble darboten, so, daß diese Oper, zu welcher insbesondere eine Harfenspielerin engagirt wurde, ungeachtet der erhöhten Preise bei den ersten acht Aufführungen, und dann noch bei mehr als zwanzig Vorstellungen außer Abonnement, jedesmal ein volles Haus mache, ein Fall, der in den Annalen selbst grösserer Bühnen nur wenige Beispiele hat. Im laufenden Jahre ist die Theilnahme daran, weil das erste Ensemble zerstört worden ist, geringer geworden. Außer dieser Oper sind noch einige treffliche Opern zu erwähnen, wie z. B. jene der FAVORITIN, der JÜDIN, des DON SEBASTIAN; doch hatte keine den Erfolg des Propheten, da die Tenorpartie seit Sabanos Abgang noch keinen genügenden Repräsentanten fand. Im recitirten Drama haben wir nur noch aus der letzten Zeit die Gastspiele des Fr. Lechner aus Prag, des Chepaares Wallner, dann der H.H. Nestroy und Burggraf u. a. zu erwähnen. Sonstige interessante Momente aus dem Brünner Bühnenleben der letzten Zeit sind außer der Festvorstellung zu Göthe's hundertjährigem Geburtstage am 28. August 1849 nicht bekannt. Der Standpunkt der Brünner Bühne im Jahre 1852 ist zum Theile aus den obangedeuteten Ursachen und Kunstzuständen minder befriedigend, doch müssen die Gastspiele Rott's von Wien, der Musikgesellschaft des Herrn Schade, der Frau von Lagrange, des Tenors Ellinger, der Localsängerin Jen-graf, des Schauspielers Fürst, die Concerte der Geschwister Meruda als Lichtpunkte des Theaterjahres bezeichnet werden.“

Nach 10 Jahren wieder gab 1852 Polorny's brave Gesellschaft böhmische Vorstellungen; ein in den Logen und im Parterre leeres Haus gönnte denselben jedoch nur eine ganz kurze Lebensdauer.

Vom 1. October 1852 wurden mit Rücksicht auf die gegenwärtigen Preis- und Bühnenverhältnisse die Eintrittspreise durchgängig fast um ein Drittheil erhöht,

nämlich für eine Loge von 4 Personen im 1. Stocke und im Parterre von 6 fl. 30 W. W. auf 3 fl. 30 fr. C. M., im 2. Stock von 5 fl. 30 W. W. auf 3 fl. C. M., für einen Sperrstuhl von 1 fl. 30 fr. W. W. auf 48 fr. C. M., im 1. Parterre von 1 fl. W. W. auf 30 fr. C. M., im 2. Parterre von 36 fr. W. W. auf 20 fr. C. M., in der geschlossenen Gallerie auf 12, in der offenen auf 10 fr. C. M. Die Abonnementsspreise steigen in der Wintersaison (1. October bis letzten März) von 30 fl. C. M. im 1. Parterre bis 180 fl. für eine Loge im 1. Stock und von 20—120 fl. in der Sommersaison. Wir wollen hoffen, daß diese Preiserhöhung auch auf das Gediehen des Brünner Theaters wohltätig einwirken wird. Wer speciellere Nachrichten und Beurtheilungen aus der Neuzeit wünscht, findet dieselben in der Moravia (1838—1848), in der Brünner Zeitung, dem Brünner Courier, den Brünner Neuigkeiten, dem Brünner Morgenblatte u. a.

Im Verlaufe von nahe zwei Jahrhunderten ist das Brünner Theater zu einer Anstalt herangewachsen, welche sich zwar in keine Linie mit jenen grossen Haupt- und Residenzstädte stellen kann, aber nach allgemeinem Anerkenntnisse den Rang unter den ähnlichen Instituten der ersten Provinzial-Hauptstädte, wie Lemberg, Graß, Linz, Triest, Prag, Pest, u. s. w. ehrenvoll einnimmt. Brünn hat seit 80 Jahren, selbst in drangvollen Zeiten, ein stehendes Theater aufrecht erhalten, während selbst grosse Städte des Auslandes es vermal noch nicht vermögen. Es hat ein Institut mit Liebe genährt, das ihm seinerseits so viele erhebende Gemüsse bereitete. Möge die Muse ihm auch in Zukunft hold bleiben und es auf die Höhe zurückgeleiten, von der aus allein die Bühne das Herz und den Verstand bilden, seine Sitte und geselligen Anstand lehren kann!

Möge die Brünner Bühne stets ihren unverwandten Blick auf das, wenn gleich unerreichbare Ziel des Wiener Burg-Theaters richten, das erste Institut dieser Art auf deutscher Erde, den letzten Damm gegen die einbrechende Verflachung und Ausartung des Theaters, das die Fluth gemeiner Localposse und Zauberstücke mit ihrer verführerischen Ausstattung zu überschwemmen droht.

Möge das Brünner Theater bei Unzulänglichkeit eigener Mittel mit Fleiss und Liebe die vor vielen andern Bühnen eigenthümliche Kunst der Nähe Wiens benützen, um von dort in künstlerisch grossartigen und erhebenden Gestaltungen den Sinn seines gebildeten Publikums für unverfälschte Kunst wach zu erhalten und zu läutern!

Denn eine Stadt mit 50,000 Einwohnern, so vielen Dicasterien und Beamtenten, einer zahlreichen Militär-Besatzung, zahlreichen Lehranstalten, einer grossartigen Industrie, und einem bedeutenden Handel ist, wenn gleich das Fernhalten eines reichen und vermöglichen Adels viele Mittel entzieht, doch gewiß berechtigt und im Stande, ein Mittelgut zu besitzen.

Zweite Abtheilung.

Beiträge zur Geschichte der Theater in Olmütz, Iglau, Znaim, Troppau und Teschen.

Wenden wir uns nun zur Geschichte der übrigen Theater des Landes, so kann nur von jenen der oben genannten Städte vorzugsweise die Rede sein. Verhältnisse haben hier Bühnen in das Leben gerufen. Olmütz war ehemals die erste Hauptstadt des Landes und wetteiferte noch mit Brünn, als es schon lange mit dem zweiten Platze sich begnügen mußte, die Landesbehörden und der Adel in Brünn ihren Sitz genommen hatten. Denn es blieben Olmütz die Erinnerung, der Metropolit mit einem reichen Capitel, die Universität und Academie des Landes, eine zahlreiche Garnison, reichliche Gemeinde-Einkünfte u. s. w. Olmütz, Iglau und Znaim in Mähren waren Jahrhunderte Kreisstädte und die Sammelpläze des benachbarten Alts, sind dermal noch der Sitz von Kreis-, Bezirks- und Ortsbehörden, Amtsgerichten, Studienanstalten und Garnisonen. Eine früher sehr blühende, und dermal noch sehr ausgedehnte Tuchsfabrication hat das Menschenkapital in Iglau auf nahe 20,000 Seelen gedrängt und mit dieser Menge selbst Olmütz überflügelt, welches freilich in seiner von 13000 Seelen eine größere Elite zählt. Znaim mit nahezu 7000 Bewohnern liegt glücklich zwischen Österreich, Mähren und Böhmen an den reizenden weinreichen Geländen der Taya; die nun von Wien hieher verlegte k. k. österreichische Genie-Academie besetzt sichtbar den Ort.

Diese Städte boten vor allen die Bedingungen zur Erhaltung einer Bühne. Auch war es von jeher Grundsatz der öffentlichen Verwaltung, theatrale Vorstellungen nur im königlichen Städten zugulassen, weil hier der Kreishauptmann oder doch der königliche Richter und ein wohl eingerichteter Magistrat die polizeiliche Aufsicht pflegen konnten. Doch geschahen auch nach Umständen und Zeiten Ausnahmen, wie für Kremsier, die Residenz des Olmützer Erzbischofs, oder für größere Municipalstädte, wie Prohnig, Nikolsburg u. a., oder bei bloßen Marionetten-Spielen. Nur Kreuzer- und vergleichene andere öffentliche Schauspiele wurden in den kleineren Orten außer den königlichen Städten streng verboten (Obdt. 7. Juni 1773).

Bewilligungen zu Theater-Vorstellungen ertheilte das Gubernium auch nur für bestimmte Orte, nicht für das ganze Land. Seit Kaiser Josephs Zeit wurden dieselben auch in Municipalstädten häufiger. Damals, wie jetzt, hatten nur Olmütz, Znaim und Iglau bleibende Theater, auf welchen jedoch nur wandernde Gesellschaften spielten. In jenen Tagen erschien auch die Censur-Vorschrift, daß auf diesen Bühnen nur solche Stücke aufgeführt werden dürfen,

welche in den periodisch mitgetheilten Catalogen enthalten sind (Gbd. 29. Juli 1781 J. 1262).

In Österreichisch Schlesien konnten nur Troppau und Teschen Theater erhalten.

Die erstere Stadt, dermal mit 13,000 Bewohnern, wurde 1742, nach der Abtretung des weit grösseren Theiles von Schlesien an Preußen, der Sitz der Landesregierung des österreichischen Theiles und der schlesischen Ständevertretung, besaß außerdem ein Landrecht, Landesältesten- (Kreis-) Amt und andere Aemter, wie ein Gymnasium, eine Garnison u. s. w. Der benachbarte Adel suchte hier die geselligen Freuden des Winters. Zwar wurde die Landesregierung Schlesiens 1782 mit jener von Mähren vereinigt, 1830 aber wieder restituit.

Auch Teschen, dermal mit mehr als 6000 Bewohnern, wurde der Sitz des Landrechtes, der Kreisbehörden, der herzoglichen Kameradadminstration, einer Garnison, zweier Gymnästen, eines Convictes, des benachbarten Adels u. s. w.

Erster Abschnitt.

Das Olmützer Theater.

Von den genannten Städten eignete sich zuerst Olmütz ein Theater an. Wir finden in Olmütz 1723 die Comödianten-Compagnie unter dem Principal Ludwig Ernst Steinmey aufstreten.

Wir haben gesehen, daß der bekannte Principal hochdeutscher Comödianten Felix Kurz in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts seine, meistens auf Mähren beschränkten Productionen abwechselnd in Brünn und Olmütz gab. Die Klage des Olmützer Bischofs Cardinal Schrattenbach über das Extravagiren der extemporirenden Comödianten galt auch den Vorstellungen in Olmütz.

Johann Adam Hirschelt gab seine Staatsactionen und Handwurststücken in den 1740er Jahren wie in Brünn so auch in Olmütz und Znaim.

Auf dieselbe Weise producirete sich Wenzel Vanka mit seiner Comödianten-Compagnie 1744 zu Olmütz. Als Curiosität und zur Bezeichnung des Charaters dieser theatralischen Vorstellungen scheilen wir hier einige Comödienzettel von ihm mit.

Der eine lautet:

Mit gnädiger Bewilligung eines Löbl. Königlichen Greys-Amts, als von einem Hochl. Königl. Amt der Landes-Hauptmannschaft im Margräflhum Mähren in Policey-Sachen angestellten Commissarii.
Wird von denen anwesenden Hoch-Deutschen

COMOEDIANTE

Eine extra lustige, anbey sehens-würdige Staats-Action vorgetestet,
Genannt:

Der bedruckene Bauer,

Oder:

Das acht Wunderwerk der Welt in den unbesieckten Eugen-Garmelin
der Cretensischen Princesin

OLYMPIA.

Und die rasiende Untreu der wandelmüthigen flüchtigen
VIRENO.

Mit Riepel den lächerlichen König im Traum.

Avertissement.

GS traumet manchen oft, von lauter Wunder-Dingen,

Der traumt in Cortisie, und der von Tanzen Springen,

Der das der Chr-Geiz ihm das stolze Lebem frist,

Und diesen wieder das er halb vergöttert ist.

Dierweil ein Jungfrau seyn so schön in Weiber-Orden,

Ein Jungfrau weint im Schlaf, daß sie kein Frau ist worden,

Die schauet in den Traum auf Haß kein Mannsbild an,

Die manchen wachend doch vielmahl Plaisir gehan.

Doch alles ist ein Traum, es ist in Traum geschehen,

Drum will die Feder auch so traumt nicht weiter gehen,

Indem sie schon erwacht, und seit mit Wahrheit bey,

Das heut des Riepels Traum etwas gewisses sey:

Den Beschluß macht eine lustige Nach-Comödie.

Belittelt:

Die böse Stieff-Mutter, oder: der tunnde Peterl.

Der Schau-Platz ist auf dem Nieder-Ring in Anton Müllerischen Haus.

Der Anfang ist um 4 Uhr.

Der andere Zettel kündigt eine Tragödie an, in folgender Art:

Mit Bewilligung hoher Obrigkeit

Wird von denen anwesenden Hoch-Deutschen

COMOEDIANTE N

Eine höchst ansehnliche galante Haupt-Tragödie produciret,
Genannt:

Die rasende und verzweiflende Liebe,
Oder:

Der Schmied seines eigenen Unglücks,

Erwiesen an **DON CARLO**, den boshaften Selbst-Mörder
seiner eigenen Brüder,

DON FEDERICO, und **DON SEBASTIANO**,

Oder: Die triumphirende Keuschtet, einer großen Heroischen Che-Frauen,
an dem Hause eines weh-lüstigen Regenten.

Workey Hanns-Wurst vorstellet.

Einen ungeschickten Cangley-Diener deren Liebes-Correspondenzen, einen Courier
ohne Pferd, einen Haush-Medicum vor das Cammer-Jungfrauen Liebes Fieber,
und aller Alterationen vergleichenden Zuständen, einen Amanten ohne Gegen-Liebe,
einen rabiaten Straffen-Rauber, und vor sich selbst unwilligen Tokten-Gräber.

Mit Niepel,

Den tummen, und doch beglückten Haan-Körbe, anbey fleißigen Hoff-Gärtner,
abgesagten Feind des Hanns-Wurst, und Mitleydenden Unterthanen seiner un-
glückseligen Herrschaft.

Wir versichern, daß heutige Action artig, anbey auch sehr lustig anzusehen.

Den Beschlus macht eine lustige Nach-Comödie.

Der Schau-Platz ist auf dem Nieder-Ring bey Hrn. Anton Müller.

Der Anfang ist umb 5 Uhr.

In den späteren Jahren begegnen wir in Olmütz den wandrenden Comö-
dianten-Truppen des Mathias Polloni (1751), des Wenzl Fur (1755),
des Carl Joseph Schwertberger (1756, 1759, 1760, 1771), des Mi-
chael Prenner (1756), Johann Franz von Hadnig, (1761), Johann
Vogt (1761), Johann Tilli (1763, 1764), des Mathias Joseph Ein-
zinger (1767, 1773), der Gertrud Bodenburg (1769), des Friedrich
Koberwein und Joseph Hellmann (im Sommer 1770, auch zu Kremsier),
bis um das Jahr 1770 ein ordentliches Theater in Olmütz zu Stande kam.
Diese Gesellschaften gaben deutsche Schauspiele, nämlich Staatsactionen, Comödien
und Tragödien, mitunter auch, wie Prenner, Einzinger u. a., nebstbei Marionetten-
spielen. Doch fanden auch die übrigen Schauspiele jener Zeit Eingang in Olmütz.

Johann Michael Müller zeigte sein Marionettenspiel (1750), Pietro Semen-
zati Seiltänzerkünste, Pantomimen und mathematische Künsteuer (1754), Jo-
hann Georg Paul de Music seine Wachsfiguren (1755), Michael Baldarach
eine *laterna magica* (1764). Joseph Jacobelli producirte nebst Schauspielen
und Comödien auch Ballette und Pantomimen (1765). Selbst die italienische
Opern-Gesellschaft des Giuseppe Franceschini (1759, 1762 durch 6 Mo-
nate) und der französische Pantomime Franz Joseph Sebastiani (1761) traten
in Olmüh auf.

Bisher hatten die theatraischen Vorstellungen in einem Privathause statt
gefunden und es war, im Gegensahe zu Brünn, über die große Beengtheit des
Theaters gesagt worden.

Um 1770 baute die Stadt ein eigenes Schauspielhaus auf dem Niederringe
mit 10,000 fl. Kosten *). Zugleich entstanden ordentliche Theater-Unternehmungen
auf längere Zeitdauer. Gewöhnlich wurden im Faschinge Reckouten und zwar
im Theater gegeben, wo die Parterre's, der Bühne gleich gemacht, den Tanz-
boden bildeten. Die deutschen Schauspieler-Gesellschaften des Schwerberger
und Felix Brenner (1771), des Christian Wezel und Andreas Fidler (1772),
wie des Einziger (1773), die musikalischen Schauspiele der Theresia Nicolini
und des Franz Alsfani (1772), die Kreuzer-Comödien des Brünner
Theaterunternehmers Schamberger (1771) folgten schnell auf einander.

Im Jahre 1773 übernahmen aber Friedrich Koberwein und Joseph
Hellmann mit ihrer Penzinger deutschen Schauspielergesellschaft das Olmützer
Theater auf drei Jahre. Koberwein überließ es von Ende October 1775
bis Mai 1776 dem Joseph Mathias Memminger. Diesem folgte (1776)
Wolfgang Rößel, nach welchem Johann Mayer und Anton Pauli, Vor-
steher der Esterhazy'schen Schauspielergesellschaft, das Olmützer große und
Sommertheater auf 2 Jahre übernahmen. Der erstere trennte sich aber
(1780) und ging nach Graz und Pauli mußte Schulden halber die Entreprise
aufzugeben, worauf im Sommer 1780 Johann Georg Wilhelm an seine Stelle
trat. Vom October 1780 wurde die Unternehmung dem Joseph von Dettl
zuerst auf 1, dann auf 3 Jahre überlassen. Als er 1781 starb, seigte sie seine
Witwe zwar fort, überließ sie aber pachtweise dem Carl von Pallestrazzi
(1781) und später (1783) dem Carl von Morocz, der jedoch bald seine Ge-
sellschaft verließ und nach Linz ging.

Wegen zu geringer Einnahme hatten die Unternehmer Rößel, Pauli, von
Dettl und von Pallestrazzi das Theater Schulden halber verlassen müssen. Darum
bewilligte des Gubernium den vom neuen Pächter Franz Scherzer (1784) an-
gesuchten Bau eines Stockwerkes und die Erweiterung des Theaters nicht. Doch
gestand es ihm zur Erleichterung seiner Zinszahlung von 350 fl. für das Theater

*) Dieses bis 1829 benützte alte Schauspielhaus soll schon 1586 entstanden sein (Moravia
1840 S. 108).

und die Ballhaltung theatralische Vorstellungen während des Sommers in Proßnitz, Neustadt, Hradisch und Troppau zu. Die „Sommerhütte“ für Spectakelstücke wurde seit 1782 nicht wieder errichtet.

Eine Characteristik des damaligen Zustandes des Olmützer Theaters ist uns in Johann Alexius Eäberger's Versuche: Characteristische Beiträge zur Kenntniß der Hauptstadt und Gränzfestung Olmütz, Wien 1788, einem Werckchen, wie Mähren in dieser Art leider kein zweites aufzuweisen hat, bewahrt worden. Sie lautet (S. 82 u. ss.): „Schon lange und in den ersten Zeiten der Jesuiten wurden von selben einige Schauspiele gegeben; jedes Schuljahr beschloß bei ihnen ein, oder mehrere dramatische Stücke aus der profanen und heiligen Geschichte. — Auch Casperl und Harlekin belustigte lange Zeit die Bewohner unserer Feste. Von den regelmäßigen Schauspielen lobt man die unter der Direction des Herrn von Ballestrazzi am meisten. Noch immer ist dieser Mann, der bei der Olmützer Bühne sein Vermögen zufigte, den Olmützern im frischen Gedächtnisse, immer noch wünschen sie seine zerstreute Gesellschaft zurück. — Ich sah sie nicht spielen, und kann also ihren Werth und Unwerth nicht bestimmen, — Zöllner's Gesellschaft war die erste, die ich auf der Olmützer Bühne auftreten sah. — Man kann nicht läugnen, daß bei der Zöllnerischen Gesellschaft einige gute Schauspieler, einige gute Sänger gewesen sein sollten; aber was diese Gesellschaft am meisten erhielt, war des Herrn Directeur Zöllner's schmeichelnd einnehmendes, ja sogar kriechendes Wesen. Er kannte die schwache Seite der Olmützer sehr genau, wußte ihnen so viel angenehmes zu sagen, daß auch die übertriebensten, selbst beleidigendsten Lobsprüche für baare Münze genommen wurden, daß man bei offensbaren Fehlern, bei seiner unangenehmsten Singstimme immer lautest übertriebenen Beifall zuauchzte. Und wenn er mit tausend Bucklingen, mit tausend Krahfüssen für den hohen und gnädigen Beifall dankte, ein neues Stück ankündigte, so war der Beifallalarm so groß, daß ich einst beinahe 3 Tage taub war. Am meisten wurde ein hoher gnädiger Adel, ein hochlöbliches Militär und ein angesehenes werthes Publikum überrascht; als sie bei der Abschiedsrede des Herrn Zöllner's plötzlich unter Krachen der Kanonen, die mit Karthaunen besetzten Wälle der Stadt Olmütz niedlich illuminiert erblickten. Zöllner schied zufrieden von Olmütz. Im Jahre 1785 spielten Bürger zum Besten des Armeninstituts, dann spielte ein Theil der Bergobzöomischen Gesellschaft von Brünn. Sie konnten aber den Beifall des Publikums nicht erhalten. Der Übergang von einem Neuersten zum anderen war für die Olmützer zu stark, zu plötzlich. Zöllner schmeichelte und trock; Bergobzöomer war ein gerader, seines Werthes bewusster Deutscher, freilich bisweilen zu rauh und ungewöllig; und dieser Theil seiner Gesellschaft übertraf Zöllner's nicht viel, und gab zum größten Unglücke minder gewählte schlechtere Stücke. — Auch dann konnte Bergobzöomer nicht vollen Beifall ernten, als nach der Brünn der Brünner Theaters seine ganze Gesellschaft hieher kam, und die bestgewählten Stücke gab.“

Sie kamen her mit Sack und Pack
Und litten manchen Schabernack
Von unsfern stolzen Bürgern.

Nur Herr und Frau Nuth erhielten den ganzen Beifall. Ich sah Herrn Nuth im Verbrechen aus Chrsucht von Iffland als Sohn, ich sah ihn als Hamlet, und ich kann versichern, daß ihn, im angenehmen Conversationstone, nur Schröder und Remeck übertraf, im Conversationstone stand er selbst Brockmannen nicht nach. Bergobzoomer verließ in der Fasten 1786 Olmūz, und nun war die Bühne bis December leer. Schon glaubte man, wir würden die traurig langen Winterabende ohne Schauspiel zu bringen, als Herr Seip mit seiner Gesellschaft erschien. — Dieser Mann war zwar auch ein gerader, Schmeichelei hassernder Deutscher, aber er war gefälliger, als Bergobzoomer, und hatte also mit einer minder guten Gesellschaft, aber mit besser gewählten Stücken eine größere Einnahme. Man sah unter ihm wieder bei schönen Stücken viele eine Stunde vor dem Anfange des Spieles von der Gasse traurig zurück schleichen. — Uebrigens war Seip selbst in vielen Rollen ein guter Spieler, in der Lästerschule als Onkel, und in den Jägern als Oberförster gefiel er am besten. Paraskowiz spielte rasche Liebhaber und Heldenrollen gut, nur bieweilen schrie er zu sehr. Madame Seip spielte das unschuldige Mädchen unvergleichlich. Ueberhaupt beeiferte sich die Gesellschaft gemeinschaftlich, allen Beifall zu verdienen. Seips Aufenthalt war zu kurz, als daß er in Olmūz viel hätte gewinnen können. Der herrschende Geschmack der Olmūzer ist, bürgerliches Trauerspiel, rührendes Schauspiel und Sittengemälde. Das Theater in Olmūz ist ein elendes Gebäude, das nur aus Noth den Musen zum Wohnsitz eingeraumt wurde. Unter dem Schauplatz sind die Fleischbänke, welche Insekten nähren und Gestank verbreiten. Der Eingang des Theaters ist auf dem Niederring, und man steigt auf zwei hölzernen Treppen mit Lebensgefahr zum Theater, und auf noch mehreren zu den Logen und zur Gallerie hinauf. Das Ganze ist aus dürrrem Holze zusammen genagelt, und würde, bei einer unglücklicher Weise entstandenen Feuersbrunst, Ursache sein, daß mehrere im Gebäude ihr Leben einbüßen müßten. Möchten doch die Olmūzer Matadoren großmuthig sein, und den Musen einen besseren und sicherer Platz anweisen.“

Dieser Zustand des Theater- und Redouten-Schauplatzes währte nichts bestoweniger unter den Eindrücken und Folgen der kriegerischen Zeit noch lange Jahre. Iwar entwarf schon im Jahre 1787 der Oberbaudirektor Freiherr von Jacobi einen Plan zur Umwandlung des Olmūzer Theaters, allein wegen Mangels an Einkünften der Stadt kam er nicht zur Ausführung und man beschränkte sich durch 40 Jahre mit kleinen Nachhilfen. So wurden für Reparaturen, Decorationen, eine bessere innere Einrichtung u. s. w. im Jahre 1790: 1430 fl., 1796: 260 fl., 1800: 342 fl., 1803: 200 fl., 1806: 3279 fl. und 1807: 206 fl. von der Commune verwendet und der Theater-Pächter Rosbach ließ sich (1790)

herbei, aus Eigenem den Theater-Schauplatz und die Logen zu mahlen und dem Theater für die Dauer seiner Pachtzeit seine Decorationen zu überlassen. Seit 1807 blieb aber das Theater seinem Schicksale überlassen und die Stadt gab weder für Decorationen etwas aus.

Das Theater, an sich schon polizeiwidrig, da es sich über den Fleischbänken befand, hölzerne Aufgänge von der Gasse hatte, zugleich einen Redoutensaal, ohne Verzierung, ohne Bequemlichkeit und anständige Speisezimmer vorstelle, ganz aus Brettern zusammengeschlagen war und unter dem freien Dache gespielt wurde, kam in einen so elenden Baustand, daß es (1809 und 1810) gesperrt und zusammengerissen werden sollte.

Doch richtete es der Pächter Bannholzer, welcher einige Monate in der ständischen Reitschule spielte, noch zu einer Notbühne ein (1812) und so erhielt sie sich bis zum Jahre 1830.

In der neuesten Zeit, in welcher das Olmützer Gemeindewesen einen ungewöhnlichen, erfreulichen Aufschwung nahm, für die Verschönerung der Stadt, für eine empfehlenswerthe Beleuchtung und Pflasterung, Canal-Anlegung, Herstellung von Promenaden, vorzüglicher Caffee- und Gasthäuser u. s. w. sehr viel geschah, konnten die zeitgemäßen Rücksichten für gesellige Freuden, wie sie das Theater und der Tanz bieten, nicht länger unbefriedigt bleiben.

Schon viel früher hatte man zwar das Bedürfniß eines neuen Theatergebäudes und Redoutensaales recht lebhaft gefühlt. Der Baumeister Johann Greywald machte bereits im Jahre 1797 den Antrag, dieselben in seinem Hause zu bauen und, als sein Erbleien nicht annehmbar befunden wurde, übernahm die Stadt selbst die Sorge für die Erfüllung dieses sehnlichen Wunsches. Allein! über der Entwerfung mehrerer Pläne, der Ausmittlung von Bauplätzen (das städtische Commandanten-, das fürstlich Dietrichstein'sche Majorats-Haus, das Kapuziner-Kloster wurden bezeichnet), der Ausbringung des Baufondes vergingen, unter den störenden Einwirkungen der langjährigen Kriege und nachher der Reglung des Commun-Haushaltes, 30 Jahre.

Nur dem Tanzvergnügen kam der Weinhändler Johann Handwerk durch die Erbauung eines Saales (1807) entgegen, in welchem die Redouten abgehalten wurden.

In neuerer Zeit gestalteten sich die Verhältnisse weit günstiger. Es wurden nämlich (mit 4054 fl. EM. Kosten) die bisher im Herrenhause gewesenen Kanzleien des städtischen Wirthschaftsamtes im Rathhouse untergebracht und das Herrenhaus ward zur Wohnung des bisher im alten Commandanten-Hause bequartirt gewesenen jeweiligen Festungs-Commandanten adaptirt (Hstdt. 14. Sept. 1815 Z. 16,490). Die Stadtgemeinde veräußerte weiter das alte Theatergebäude um 14,000 fl. an die Fleischerzunft (Hstdt. 16. Juli 1818 Z. 11,238). Endlich kamen die Communiten in die Lage, die großen Kosten zu bestreiten. Daher genehmigten Seine k. k. Majestät mit der a. h. Entschließung vom 8. October

1828 den Bau eines neuen städtischen Theaters an der Stelle des alten bau-fälligen Commandanten-Hauses.

Der Bau wurde auch, nach dem Plane des Wiener Hofarchitecten Joseph Kornhäusel, in den Jahren 1828, 1829 und 1830 ausgeführt.

Die Demolirung des alten Comman-

banten-Hauses kostete 3422 fl. 27 $\frac{1}{4}$ fr. C. M. und 739 fl. 6 $\frac{1}{2}$ fr. W. W.
der Bau des Theaters 68,234 „ 26 $\frac{3}{4}$ „ — und 4251 „ 2 „ —
zusammen 71,656 fl. 54 $\frac{1}{4}$ fr. C. M. und 4990 fl. 8 $\frac{3}{4}$ fr. W. W.

Für die Decorationen allein waren 5019 fl. veranschlagt. Die Malerei übernahm der Wiener Hoftheater-Maler Mathias Gail und zwar jene der Decorationen für 3059 fl. 48 fr., die Ausmalung des äußern Schauplatzes, nach Kornhäusels Zeichnung, für 645 fl. C. M.

Mehrere tausend Gulden verwendete die Stadt überdies für spätere Bauten und Anschaffungen, wie 1785 fl. 40 $\frac{1}{4}$ fr. C. M. für den Bau eines Theater-requisiten-Schopfens (1833), 2400 fl. C. M. für die Einrichtung der Meissner'schen Lustheizung im Theater und Redoutensaale (1838 und 1839), u. m. a. auf Drappierien, Decorationen, Spiegelfenster u. s. w. (Moravia 1841 S. 76). Im Jahre 1840 kostete das neue Theater die städtischen Renten bereits 80,435 fl. C. M. (Hsdt. 12. Sept. 1840 J. 28,437).

Dafür erhielt aber auch Olmütz, unter ausdauernder und bereitwilliger Verwendung des bürgerlichen Communausschusses, eine der schönsten Provinzial-Bühnen, welche größer als die Josephstädter in Wien sein soll.

Der Bauplan ist, wie gesagt, Entwurf des rühmlich bekannten Architekten Joseph Kornhäusel in Wien, nach dessen mündlicher Angabe auch die Malerei des Theater-Schauplatzes und des im Vorbergrunde befindlichen Redoutensaales ausgeführt wurde. Der Bau selbst und die innere Einrichtung wurden unter der zweckmäßigen Leitung des Olmützer städtischen Bauverwalters Brunner vorgenommen und im September 1830 zur Vollendung gebracht. Am 3. October als am Vorabende des Namensfestes Seiner Majestät des Kaisers Franz wurde die Bühne eröffnet.

Die Decorationen sind von den geschickten Decorations-Malern Martin Mayer und Scharhan aus Wien; auch die Maschinerie ist das Werk des Wiener Künstlers J. Leining. 1843 wurden, außer einer Centrallampe im Werthe von 220 fl. C. M., auch zehn neue Decorationen vom Wiener Maler Martin Mayer beigeschafft und die Hallen zum Theile neu decorirt (Moravia 1843 S. 321).

Der Theater-Schauplatz hat eine acustische Form und besteht aus 4 Etagen. Wenn man für jede der 35 Logen 4 Personen rechnet, so kann das Theater 900 bis 1000 Menschen fassen. Der äußere Schauplatz ist sehr freundlich grau in grau gemalt und das Innere der Logen und Border-Courtine sind blau dargestellt. Das Ganze macht einen angenehmen Eindruck, der durch die geschmackvoll decorirte Hofloge noch erhöht wird. Das geräumige Parterre wird durch eine

große Lampe aus der Demuth'schen Fabrik zu Wien erleuchtet; auch sind zwei Reihen versilberter Girandolins angebracht, um bei feierlichen Anlässen den hohen Festen angemessen beleuchten zu können. Der Bühnentraum hat im Proscenium eine Breite von 37 Fuß und von den Portalpfeilern bis an die Schlussmauer eine Tiefe von 38 Fuß, welche letztere im Erfordernißsalle noch um 11 Fuß vermehrt werden kann. Der innere Raum hat 5 Coullißen-Längen.

Ueber der Vorhalle erhebt sich der Redoutensaal mit den dazu gehörigen Localitäten. Dieser hat eine Länge von 11 Klaftern 8 Schuh, eine Breite von 8, und eine Höhe von 5 Klaftern 2 Schuh. Er ist rings mit einer breiten Galerie umgeben und wird von einem kolossalen und 6 kleineren Lustern, einer Kunstarbeit des Olmützer Gläsermeisters Zbitek, und durch 24 englische Kupellampen erleuchtet. Der Redoutensaal wurde am 9. Januar 1831 eröffnet. 1845 ward derselbe von Wiener Malern um den Preis von 1500 fl. EM. neu und sehr geschmackvoll ausgemalt.

Das Redoutensaal- und Theater-Gebäude ist durch eine Doppeltiege getrennt, die alle Uebercptionen das Theater-Schauplatz und des Saales vereinigt. Auch befindet sich im Theater-Gebäude eine Traiterie und Zuckerbäckerei (Moravia 1838 S. 28).

Das Theater in Olmütz gewann aber nicht nur einen würdigen Schauplatz, dasselbe hob sich auch in künstlerischer Beziehung. Seit mehr als einem halben Jahrhunderte wechselten nur wenige Theater-Directionen.

Carl Hein war 1788/9 und, nach einer Unterbrechung von einigen Jahren, während welchen er die Troppauer Bühne leitete und Christian Rosbach von 1789—1793 die Olmützer in Pacht hatte, wieder vom 1. October 1793 bis Ende September 1802 Unternehmer des Olmützer Theaters.

Rosbach erwarb sich durch seine Schauspiele Beifall, mahlte auf seine Kosten den Theater-Schauplatz und die Logen, bediente sich seiner eigenen Decorationen, erwirkte die Erlaubniß, auch in der Fastenzeit Schauspiele aufführen zu können (Hsdt. 26. Oct. 1792) und ließ sich zur Erhöhung des Pachtzinses für die Aufführung von Schauspielen und Opern, dann für die Ballhaltung von 3 fl. auf 4 fl. 30 kr. für jede theatralische Vorstellung und jeden Ball herbei. Außerdem hatte der Theater-Unternehmer des Jahres ein Schauspiel für das Armeninstitut zu geben und 50 fl. an die Brünner Hauptarmencasse zu entrichten, überdies 50 fl. zu zahlen und ein zweites unentgeldliches Schauspiel für das Armeninstitut zu geben, wenn die Sommerhütte nicht wieder errichtet und keinem andern Schauspiel-Unternehmer Vorstellungen im Sommer gestattet würden.

Auch Hein entging Anfangs nicht der Beifall des Publikums für seine Schaus, Trauer-, Lustspiele und Opern. Später erhoben sich aber Klagen, daß er selten gute Schauspiele zur Aufführung bringe und das Olmützer Theater, besonders nach der inneren Einrichtung, noch sehr weit von seiner Bestimmung entfernt sei. Deshalb schlug man den Weg der Lizitation des Theaters ein

(1798), um eine größere Concurrenz der Unternehmer und mehr Vortheil für die Gemeindcasse zu gewinnen.

Heim erstand das Theater (1799—1802) um einen jährlichen Zins von 820 fl., was, im Vergleiche zu dem früheren durchschnittlichen Ertrage von 500 fl., zwar der Stadt eine größere Rente, dem Theater aber gewiß keine Verbesserung verschaffte. Noch weniger war dies der Fall, als nach dem Abtreten des Aßter-pächters Wenzl Michule (1800—1802), bei der nächsten Versteigerung der neue Unternehmer Andreas Hornung (1. Oct. 1802—Ende Sept. 1805) sich auf einen jährlichen Pachtshilling von 1421 fl. einließ, wenn auch die Abgabe von 9 fr. von jedem Gulden des Balleneintritts-Geldes auf den Zins übernommen wurde.

Man ging daher bald wieder von dem Lizitations-Systeme ab und übersieß 1805 das Theater an den Olmützer Bürger und Schauspieler Anton Kreuzmayer gegen 800 fl. Zins und 158 fl. Pauschale für den Ballgroschen auf 6 Jahre. Nach seinem frühen Tode führten es zwar die Erben unter der Leitung des Joseph Vannholzer fort; allein nach dem Absterben der Wittwe übernahm dieser vom 1. Juli 1806 an unter denselben Bedingungen das Theater und die Ballhaltung auf seine eigene Rechnung. Er führte sie, seit 1812 gegen einen Zins von 400 fl. W. W., jedoch mit der Verbindlichkeit, die Reparaturen des innern und äußern Schauspielhauses und die Miete des Ballsaales auf sich zu nehmen, bis zu seinem Tode am 22. Juli 1827 fort, worauf bis zur Vollendung des neuen Theaters seine Wittwe Anna Vannholzer an die Stelle trat. Vannholzer machte sich wenigstens um die Erhaltung des elenden Brak's der Bühne und deren innere Einrichtung verdient. Seine artistischen Leistungen mögen, ungeachtet der gesteigerten Ansforderungen des Publikums, nicht viel jene seiner Vorgänger übertagt haben.

Doch befanden sich in seiner Gesellschaft (von 1813 an) Mitglieder, welche sich einen guten Namen erwarben und zum Theile später in andern Sphären excellirten, wie die Schauspieler und Sänger Feistmantel, Stein, Kurz, Carl Wilhelm, Karsten, Kiesel, Seipelt, Köhler, Reizenberg, Rott, Müller, Moser, Seydelmann, Karschin, Mangold, Krones, Arbesser, Walldorf, Conradi u. a., die Schauspielerinnen und Sängerinnen Grimm, Schröder, Verka, Santoro, Hözl, Slawik, Seipelt, Horst, Schikaneder, Jäger, Müller, Schmidt, Karschin, Lange, Schulz, Arbesser, Herbst, Denker (Hahn), David, Köhler u. s. w. Die Olmützer Bühne jener Tage trat nicht vor der Aufführung der größten Schauspiele der alten und neuen Zeit und selbst großer Opern zurück.

In künstlerischer Beziehung, so wie in der äußern Ausstattung des Schauplatzes, hebt eine neue Epoche in der Geschichte des Olmützer Theaters von dem Zeitpunkte an, wo die Musen der Münif, des Gesanges, der Musik und des Tanzes die neuen freundlichen Hallen bezogen.

Der Pacht des Theaters, Redoutensaales und der Traiterie wurde vom 1. October 1830 an auf 6 Jahre dem bekannten Theaterdirector Leopold

Hoch gegen einen jährlichen Zins von 1000 fl. GM. überlassen. Die Leitung übernahm seine Gattin. Seine Gesellschaft debütierte den Sommer hindurch in Baden bei Wien, welcher Umstand auf das Engagement und die Wahl der Mitglieder der Olmützer Bühne sehr vortheilhaft einwirkte. Sie zählte mehrere wackere Mitglieder, wie die Schauspieler Feichtinger, Röll und Scotti, die Schauspielerinnen Dem. Hoch, Wilhelmi und Horst, Mad. Köhler, die Sänger Dams, Köhler, Kneuer, die Sängerinnen Hanal und Ottine, die Localsängerin Löffler.

Im Jahre 1834 übernahm der Troppauer Theaterunternehmer Carl Burghäuser den Aßterpacht und 1836 auf 6 Jahre die selbstständige Leitung des Theaters nebst der Ballhaltung gegen einen jährlichen Pachtzins von 500 fl. GM., da seit 1836 die Traiterie hievon getrennt und eigends verpachtet ist. 1842 erneuerte er die Unternehmung auf weitere 6 Jahre, gegen Erhöhung der Eintrittspreise für das Parterre von 16 auf 20 und der Sperrsitze von 20 auf 24 kr. GM. (Moravia 1842 S. 312).

Man rühmte von ihm, er führe die Direction mit reger Thätigkeit, sei stets bemüht, gute Schauspieler und Sänger zu gewinnen, habe eine zahlreiche Bibliothek und ansehnliche Garderobe und bestreite möglichst die hochgestellten Forderungen des Publikums. „Unter allen kleineren Bühnen Österreichs, die (sagte der Verfasser von: Österreich und seine Staatmänner, II. Bd. Leipzig 1844 S. 186) auf meiner Reise durch diesen Staat hin und wieder kennen gelernt, ist, offen gestanden, jene zu Olmütz (unter Burghäusers Direction) eine der ersten, wenn nicht die erste. Ich habe nie eine so wackere Gesellschaft, ein so reges Zusammenspiel, nie eine so umsichtige Regie bei einem kleinen stehenden Theater gefunden, als wie dies in Olmütz der Fall war. Es wäre nur zu wünschen, daß jede Direction in gleicher Weise ihre Verpflichtungen gegen die Kunst, wie gegen das Publikum erfüllen möchte.“

Die Theater-Saison währt vom October bis zu Ostern.

In der Zwischenzeit löset sich die Gesellschaft auf, oder besucht kleinere Städte; jene Burghäuser's gewann, als rühmliche Ausnahme von andern deutschen Gesellschaften, selbst in Krakau lebhaften Beifall (Moravia 1843 J. 262).

Die Olmützer Bühne zählte, so weit es die beschränkten Mittel und die aus der Schwierigkeit, hier ein stabiles Theater zu gründen, hervorgehende nachtheilige Einwirkung auf seine Stellung in der Kunstwelt nur immer gestatten, stets einige hervorragendere Mitglieder, sowohl im Schauspiel als im Gesange, und schloß von ihrem Repertoire weder die größten Opern aus. Ja! es waren hier Künstlerensemble's zu sehen, wie deren größere Theater häufig entbehren, wie z. B. im Jahre 1837 im redenden Schauspiele, 1840 in der Oper.

In der Zeit vom 4. October 1837 bis Ende Februar 1838 wurde nebst verschiedenen Schauspielen 51 Lustspiele, 32 der beliebtesten Localstücke und 16 der beliebtesten Opern zur Darstellung gebracht und zwar an letzteren: Norma, der Schwur, Robert der Teufel, die Unbekannte, die Puritaner, Montechi und Capuletti, Tancred, die Ballnacht, der Barbier von Sevilla, die Rachtwandlerin,

die Jüdin, der Freischütz, der Postillon von Longjumeau, Zampa, das Nachtlager von Granada und Don Juan. In der Saison vom 23. September 1843 bis 30. März 1844 fanden 183 Vorstellungen statt, worunter 44 Novitäten (4 Opern: Linda von Chamounix, Marie, die Tochter des Regiments, die Römer in Melitene und Lucrezia Borgia, 12 Schauspiele und Dramen, 16 Lustspiele u. s. w.). Die Oper ist auch hier eine Hauptbedingung für den Flor einer Direction; deshalb muss das Schauspiel, obwohl nicht ganz vernachlässigt, doch zurückstehen. In neuester Zeit geschah auch nach Jahren der erste gelungene Versuch mit der Vorführung von Dramen in böhmischer Sprache (Moravia 1843 S. 98).

Was die Ausstattung der Stücke, besonders der Opern z. B. der Ballnacht, Robert des Teufels u. s. w. betrifft, so geschah diese mit einem bedeutenden Aufwande im Kostüm und sie würde jeder großen Bühne Ehre gemacht haben (Moravia 1838 S. 32, 371, 379, 1839 S. 455, 676, 680, 1842 S. 407, 1843 S. 19 u. ff., 106 u. ff., 321, 342; Adler 1842 Nro. 281; Humorist 1842 Nro. 252; Wiener Theaterzeitung 1842 Nro. 288, 1843 Nro. 4, 1844 Nro. 29).

Gäste von größerem Rufe traten selten in Olmütz auf; doch gastirten hier selbst Caroline Bauer, Jermann, Wild, Löwe, Dem. Enghaus, Karoche, Anschütz, Hormes u. a. Die Zustände des Olmützer Theaters fanden an B. R. Leitner, Sturm u. a. begabte Referenten und eine Stimme in öffentlichen Blättern (Moravia, Neue Zeit u. a.).

So erfreute sich Olmütz einer der bessern Provinz-Bühnen, welche selbst an viele hochgestellte Bühnen manches ausgezeichnete Mitglied abgegeben hat, wie Dem. Kronec, Friederike Herbst, Mad. Lange, die Herren Seipelt, Rott, Seydelmann (dessen Leben von Rötscher 1845), Grimm, Racke u. a. in älterer, Dem. Denker, die Herren Feistmantel, Feichtinger, Lang u. a. in neuerer Zeit, welche hier nicht vorübergehend, sondern durch mehrere Jahre wirkten (Wiener Theaterzeitung 1841 S. 904).

Im Jahre 1844 (bis 21. Dez.) gab Burghauser in 106 Vorstellungen 81 verschiedene Stücke und zwar 24 Localpossen, 21 Dramen, 19 Lustspiele, 14 Opern, 7 Vandeville's, im Allgemeinen 24 Novitäten, dann mehrere Tableaur sämmtlich von seiner Erfindung (Moravia 1845 S. 7).

Die Theater-Saison vom 1. September 1845 bis Ostern 1846 ließ die Erwartungen, die man Anfangs gehegt, größtentheils unbeschiedigt, denn so geschätzte erprobte Individuen die Olmützer Bühne an Fr. Ney, Lechner, den Herren Ehler, Haimer und Gruber hatte, so war doch, die Vocalposse ausgenommen, das Ensemble der Oper wie des Schauspieles ein sehr mangelhaftes (Moravia 1846 S. 184). Noch weniger genügten die nächsten Jahre. Burghauser, dessen energische Directionsführung voll Umsicht und Takt in früherer Zeit gerühmt wurde, ließ seinen Eifer jährlich mehr sinken. Wenn vordem sein gutes Ensemble bestand, so fesselte doch die Oper oder die Posse u. a. das Interesse; später ward aber nichts mehr geleistet, was auch nur geringe Ansprüche befriedigen konnte (eb. 1846 S. 591). Nachdem Burghauser noch im Jahr

1846/7 in 199 Vorstellungen 101 Trauers, Schaus- und Lustspiele, 39 Opern, 59 Localpossen und Vaudevilles vorgeführt hatte, schied er zu Ostern 1847, nach einer 13jährigen Directionsführung, mit dem Nachrufe, daß er die Olmützer Bühne aus den Händen des bühnenunkundigen Hoch in einem Zustande völliger Auflösung übernommen, dieselbe, freilich unter günstigen Verhältnissen, wie der zweimaligen Erhöhung der Eintrittspreise und der bedeutenden Zunahme des Theaterpublikums, in der ersten Hälfte seiner Zeit in einen Zustand versetzte, welcher unter allen bisherigen Directionen am meisten befriedigte, jene schönen Tage der Oper schuf, wo Kunstreunde aus Brünn und Troppau selbst herbeilamen, daß jedoch Burghäuser in der letzteren Zeit eine immer mehr gesteigerte Nichtachtung des Publikums an den Tag legte (Moravia 1847 S. 180, 408).

Um 1. September 1847 begann die neue Theater-Leitung des dramatischen Dichters Friedrich Blum in Pohl's Gesellschaft. Er stattete den äußern Schauplatz prachtvoll aus, erweiterte das Theater, vermehrte die Logen und Sperrsitze und schaffte neue Decorationen bei. Eine geschmackvolle Scenerie und eine gewählte reiche Garderobe stand im Einflange. Ein zwar kleines, aber artiges Ballet, ein verstärkter Chor, ein vervollständigtes Orchester (32 Personen) unter der Leitung zweier Capellmeister (Büg und Urban) und eines Orchester-Directors (Amenth), ein für das Schauspiel und die Oper zahlreiches Personal kamen hinzu. Die Kräfte der letzteren (Mad. Büg-Steibler, Lukatschi, die Herren Turwald, Binder, Radkowsky) waren entschieden besser, als jene des ersten (in dem Dem. Dürmont, die Herren Blum, Pohl, Moldt u. a. hervorragten); dazu die Pracht in Decorationen und Costüm und das Überwiegen der Oper ist erklärlich (Moravia 1847 S. 424, 444, 542 ff.).

Das Haus war prachtvoll ausgestattet, wie sein zweites Provinztheater; in 12 Wochen des Jahres 1847 wurden 11 verschiedene Opern mit lobenswerten Kräften, großer Präcision und besonderm Glanze an Costüms und Decorationen in die Scene gebracht; die Posse war trefflich, das recitirte Schauspiel gewann stets mehr; der Besuch des Theaters blieb aber hinter den früheren Jahren und den Anstrengungen der Direction zurück (eb. S. 596).

Der ausgezeichnete Director Blum erhielt sich auch durch die Stürme der nächsten Jahre und während der längeren Anwesenheit des kaiserlichen Hofes in Olmütz. 1852 wurde ihm das Theater auf weitere 6 Jahre überlassen.

In der letzten Zeit hat sich in Olmütz auch ein Musik-Verein und eine Musik-Schule gebildet.

Sweiter Abschnitt.

Die Theater in Innsbruck, Iglau, Troppau, Teschen u. a.

Bei Innsbruck und Iglau reicht die Kenntniß der Geschichte ihrer Theater nicht über die Mitte des vorigen Jahrhundertes. Dort begegnen wir zuerst dem schon von Brünn und Olmütz bekannten Principale hochdeutscher Comödianten

Johann Adam Horschelt (1741); in Iglau dem Principale Wenzl Für (1755), doch bestand schon im Jahre 1740 hier ein Opernhaus, in welchem zur Feier der Anwesenheit des Olmützer Bischofs eine Vorstellung statt fand.

Die in der Provinz herumwandernden Gesellschaften des Wenzl Für, Carl Joseph Schwertberger, Michael Preuner, Johann Georg Obinger, Matthias Einziger, der verbündeten Unternehmer Koberwein und Hellmann traten auch in Znaim und Iglau auf.

In Znaim treffen wir Für 1755, Preuner 1756 und 1771, Schwertberger 1755, 1756, 1760, 1770, Obinger 1763/4, Hellmann 1776, ihn und Koberwein 1777, Einziger 1778; in Iglau: Für 1755, Preuner 1756, 1771, Obinger 1770, Hellmann und Koberwein 1777, Einziger 1778. Außerdem spielten in Znaim die Truppen des Johann Vogt (1756), Johann Schulz (1759, 1763), Franz Schleher (1760), Johann Georg Hebenstinger 1767/8), Franz Keyl (1772), Andreas Fidler (1772), Joseph Nowak (1773/4), des auch in Brünn, Olmütz und Troppau's Theatergeschichte genannten Johann Georg Wilhelm (1779).

In Iglau producirten sich außer den oben erwähnten: Anna Buchau (1759), Heinrich Bieron (1762), Ferdinanda Marie de la Touche, welche sich mit einer kleinen Truppe von der Burianischen Gesellschaft in Brünn trennt hatte (1764), Caspar Ehrenzweig (1768), Franz Passer (1769).

Diese Gesellschaften gaben außer den gewöhnlichen Comödien, nämlich den Staatsactionen, Lust- und Trauerspielen, in welchen der Hanswurst die Hauptperson mache, nur Marionettenspiele, Pantomimen, Singspiele, Burlesken.

In späterer Zeit fand auch das verbesserte deutsche Schauspiel und selbst die Oper Eingang. Um die nämliche Zeit wie in Olmütz entstanden auch in Znaim und Iglau ordentliche Theater-Unternehmungen. Georg Anton Schöfleitner führte in den Jahren 1780—1785 während des Herbstes und Winters das Znaimer, Waldberr übernahm 1781 auf 3 Jahre das Iglauer Theater. Doch erhielten auch Carl Ludwig Fischer für 1782/3, und Carl Heitschold für 1783/4 die Bewilligung zu ihren theatralischen Productionen in Iglau. Den 12. Dezember 1784 wurde das neu erbaute Theater in Znaim eröffnet, nachdem die deutsche Schauspieler-Gesellschaft unter Schöfleitner's Direction, vom Publikum unterstützt, schon durch mehrere Jahre dessen Anerkennung erworben hatte (Brünner Zeitung 1784 Nro. 103).

Dieses städtische Theater wurde in einer von der Stadt 1784 um 500 fl. gekauften noch ungeweihten Capelle des aufgehobenen Clarisser-Nonnenstiftes von der ersten, durch ansehnliche Beiträge des Znaimer Adels unterstützt, hergestellt, 1829 geschmackvoll erneuert und mit einem Tanssaale versehen (Wolny's Topographie von Mähren, 3. Bd. S. 49; Znaim's Volksfest, Znaim 1833).

Seit jener Zeit haben sich in beiden Städten Theater erhalten, in welchen wandernde Gesellschaften theatralische Vorstellungen, in der Regel während des Herbstes und Winters, zur Schau bringen. Man wird billig an deren

Kunst-Stufe keinen hohen Maßstab anlegen und begnügt sich, wenn die Productionen von Conservationsstücken, Schauspielen, Lustspielen und Possen sich in der Sphäre des Mittelgutes behaupten und nicht in den Bereich des Schlechten streifen oder dasselbe wohl gar absorbiren. Natürlich wirken hier Umstände, günstige Verhältnisse und die Beschaffenheit der Direction wesentlich auf die Art der Productionen und ihrer Ausstattung ein. Deshalb ist nicht unerhört, daß die Theater dieser Städte manchmal mit Erfolg der Stufe zu streben und sie auch wohl erreichen, auf welcher sich selbst die Bühnen größerer Städte nur mühsam erhalten. So soll es z. B. unter der Direction Reisinger's in den 1820er Jahren eine Zeit gegeben haben, wo das Iglauer Theater im Schauspiel, wie in der Oper gut zu nennen war und mit jenem mancher Provinzial-Hauptstadt wetteifern konnte.

In neuerer Zeit wurde aber das Theater baselbst, zum Theile in Folge der Bevorzugung des Tanzes und des Entstehens der Casino-Gesellschaft, und unter Miller's (1838) und der Mad. Seidler Direction (1839, 1840) sehr vernachlässigt, fand jedoch später (1841/2) unter der Mad. Seidler und dem Geschäftsführer Schäzel wieder belodende Anerkennung (Moravia 1841 S. 390). Possen und Schauspiele in Kožebuš'scher und Iffland'scher Manier fanden hier noch die besten Repräsentanten, dagegen stand die Oper und das ernste Drama mit wenigen Ausnahmen verwaist (Moravia 1838 S. 288, 1839 S. 708, 1840 S. 363, 1841 S. 390, 1842 S. 388).

Theaterdirector Kramer ahmte das Beispiel von Brünn nach und schuf eine Arena; er vertauschte die Bretter, welche die Welt bedeuten sollen, mit dem Sande des Noe'schen Gartens (eb. 1842 S. 184). Director Schulz bemühte sich mit einer Gesellschaft größtentheils routinirter Schauspieler die Iglauer Bühne, die früher einem Marionettentheater in einer Dorfschenke glich, wieder zu Ehren zu bringen. Die neuesten Wiener Possen, selbst das, feine Lustspiel gelangen (eb. 1844 S. 491).

Unter der Direction des Stephan Mayerhofer (1846/7) kamen neben vielen neuen Stücken selbst Opern mit einer für Iglau glänzenden Ausstattung an Costüms und Decorationen auf die Bühne; die Leistungen seiner Gesellschaft befriedigten im Allgemeinen (Moravia 1847 S. 70). Unter der energischen Leitung des Directors Hanno (1847) erreichte das Iglauer Theater eine Stufe, auf die es wohl noch nie gekommen war; es hatte mitunter recht tüchtige Darsteller und die neuesten wie auch ältere classische Stücke gingen zur größten Zufriedenheit des Publikums über die Bühne (eb. S. 592).

1849 übernahm der Theaternestor Joseph Siege, der seit seiner gewiß 50jährigen Geschäftsführung aus allen Calamitäten stets siegend hervorgegangen ist, dessen zahlreiche Bibliothek und Garderobe nie durch ercuviv-richterliche Eingriffe gelitten, die Iglauer Bühne, welche seit Jahren den Unternehmern keine Rosen gebracht. Er setzte die Leitung auch 1850 fort.

Ein wackerer Dilettanten-Verein gab übrigens durch Jahre gelungene Vorstellungen zum Besten der Humanitäts-Anstalten.

Iglau nimmt auch die sehr auszeichnende Eigenthümlichkeit für sich in Anspruch, daß hier seit dem Jahre 1819 ein Musik-Verein besteht, welcher eine Musikscole unterhält und musikalische Academien in dem ehemaligen Jesuiten-Theater im Gymnasiums-Gebäude, einem sehr geräumigen hübschen Saale, gibt, in welchen unter andern regelmäßig Opern-Üvertüren unter zahlreicher Besetzung zur Aufführung gelangen, ja selbst die größten musikalischen Tonschöpfungen (z. B. Haydn's Schöpfung) in der Mitwirkung von mehr als 200 Personen aus der einheimischen Bevölkerung eine glänzende Lösung fanden (Theater-Zeitung Nro. 83—1835, Moravia 1840 S. 60).

Die Theater zu Brünn, Olmütz und Znaim sind Eigenthum und Unternehmungen der Stadtgemeinden, welche in ihrer Erhaltung der Herrschaft der Kunst und dem Vergnügen des Publikums huldigen, nachdem das ökonomische Interesse, welches einige Zeit vorgewaltet hat, in den Hintergrund getreten ist. Stände und Stadt brachten für die Herstellung eines würdigen Schauplatzes in Brünn schon vor mehr als einem halben Jahrhunderte ein Opfer von mehr als 100,000 fl. und hielten durch die totalen Umstaltungen im Jahre 1814 und den 1830er Jahren gleichen Schritt mit den Ansforderungen der Zeit. Olmütz schuf sich in der neuesten Zeit eines der schönsten Theater minderer Cathegorie. Auch Znaim erhielt um dieselbe Zeit eine recht hübsche und anständige Schau-bühne, obgleich hier, bei einer Bevölkerung von 6000 Seelen und keinen beginnenden Umständen weniger die Bedingungen eines guten Theaters gegeben waren.

Der thätige und unternehmende Kreishauptmann Egikann, auf dessen Anregung das Gymnasium und die Hauptscole in Znaim mit bedeutenden Kosten eine entsprechende Unterkeft im ehemaligen Clarissernonnen-Kloster erhielten, eine neue Frohnfeste, ein neues Thor und aus einem wüsten Felsen, als würdiges Seitenstück des Brünner Franzensberges, die schöne Promenade-Anlage der Carolinenberg in Znaim hergestellt wurde, schenkte auch dem Theater daselbst, als einer Hauptseite unseres dermaligen socialen Lebens, seine Aufmerksamkeit.

Auf seine Einwirkung bildete sich ein Privat-Action-Bauverein unter dem pensionirten Oberlieutenant Joseph Rue, welcher das in den schlechtesten Zustand gerathene städtische Theater 1829 ganz neu reconstituerte und 1830 einen früher nicht bestandenen Redoutensammt Speisesaal und andern Lokalitäten dazu baute. Obwohl die Herstellung bequem und gefällig aussiel, stiegen bei den beträchtlichen Opfern und Geschenken, welche von mancher Seite gebracht wurden, die sämmtlichen Bau- und Einrichtungskosten doch nicht über 3323 fl. 35 $\frac{1}{4}$ kr. EM., worauf der Verein 2704 fl. 11 $\frac{1}{4}$ kr. und die Stadtgemeinde für Materialien 619 fl. 24 kr. bestritten. Die Gesellschaft erhielt das Recht, im städtischen Theatergebäude auf ihre Rechnung Bälle und Casino's so lange abzuhalten, bis sie ihre Auslagen hereingebracht haben werde. Das ganze Gebäude wurde aber Eigenthum der Stadtgemeinde, deren Renten dem Vereine und den Actionären ihre

Auslagen in so fern sie nicht auf die Vergütung verzichteten oder aus der Verpachtung der Tanzunterhaltung bereits bestiedigt waren, ersehnten (Obdt. 17. März 1837 J. 7019).

Die Inaime Theater-Unternehmung hatte seit einem halben Jahrhunderte ohne Ballhaltung bestanden; jetzt suchte man ihr durch Verbindung mit dieser mehr Consistenz zu geben. Aber man gerieth auch hier, aus Dekonomie- und Concurrenz-Rücksichten, auf das schon in Brunn's und Olmüh's Theatergeschichte als schädlich geschilberte Auskunftsmitte der Lizitation, statt der früheren freien Auswahl des Theater-Unternehmers.

Der brave Reisinger wurde 1818 der erste Pächter bis 1821. Seine Nachfolger Joseph Siege (1821 — 1824), Johann Jakob Saullein unter dem Namen Jakobi (1824 — 1829; er war auch schon von 1815 — 1818 da gewesen), Moritz Römer (1829 — 1832) entsprachen wenig oder, wie Siege, gar nicht.

Erst der ehemalige Brünner Schauspieler, nachher Oberregisseur des fürstlichen Schloßtheaters in Töplitz Wilhelm Thiel (1832 — 1835) hob das Inaime Theater. Er verwendete viel auf die Scenerie, hielt gute Schauspieler, ließ mehrere Brünner Schauspieler und selbst die Wiener Comiker Scholz und Lang auftreten. Allein bei den immer höher gestiegenen Forderungen des Publikums, zu welchen der viel zu hohe Pachtshilling gerade in umgekehrtem Verhältnisse stand, konnte er sich nicht behaupten. Denn schon Römer hatte als Theaterpächter für jede Vorstellung 1 fl. 9 kr. EM. in die städtischen Renten zu zahlen und für das Armeninstitut und die städtische Beleuchtung zwei unentgeldliche Vorstellungen zu geben. Thiel pachtete das Theater und den neuen Redoutensaal nebst Ballhaltung vereint um 340 fl. EM. jährlich, überließ aber wegen schlechten Geschäften beide an den Subpächter Louis Groll (1834 und 1835).

Sein Nachfolger Carl Weidinger (1835 — 1837) konnte die Pachtbedingnisse (65 fl. Zins und 1 fl. 25 kr. EM. für jede Vorstellung) nicht zuhalten. Man war daher genöthigt, beide Unternehmungen vereint an Paul Trost (1837/8) um 1 fl. für jede Vorstellung und endlich an Adolph Scotti (1838 bis 1840) um einen freien Zins von 100 fl. jährlich zu überlassen.

Vom October 1840 war wieder Thiel Unternehmer des Inaime Theaters, welches aus der gleichzeitigen Führung des Brünner Theaters an künstlerischem Werthe nur gewinnen konnte und sich selbst an Dramen, wie Wallenstein's Tod, wagte und Gäste, wie Nestroy, vorsührte.

Vom November 1841 übernahm Johann Kramer die Direction und eröffnete sie mit der Griseldis. Ihm folgte Joseph Glöggel, seit 1843 zugleich Theater-Director in Brünner.

1846 wurde das Theater geschmackvoll renovirt, Wild's Direction gelobt (Wiener Theater-Zeitung 1847 J. 111; Moravia 1846 S. 480).

In Iglau, mit einer, freilich größtentheils verarmten Bevölkerung von nahe 20,000 Seelen, fanden die Theater-Vorstellungen in der 1787 entweichten und vom Stadtrathe zu einem Theater eingerichteten St. Elisabeth- (oder Spital-)

Kirche in der Spitalgasse, seit mehreren Decennien aber in dem, blos mit einer Gallerie versehenen Saale eines Privathauses (des 3. Fürsten-Gasthauses) statt, welcher kaum 300 Menschen fasste; wie kaum eine andere, thronte die Iglauer Bühne in der Höhe eines zweiten Stockwerkes; zugleich diente sie zur Ablösung der Bälle. Es geschahen zwar schon in früherer Zeit mehrmal Versuche, den Theater-Musen einen eigenen Sitz zu erbauen; allein sie führten zu keinem Resultate.

Bereits 1794 wollte der Magistrat die entweihte Kapuziner-Kirche in ein Theater umstalten, es wurde aber wegen des Standes der städtischen Renten nicht bewilligt. 1821 scheiterte das neuerliche Vorhaben des Magistrates, ein Theater auf Actien zu bauen, an der Unvermögenheit der Communrenten, ein späterer Privat-Versuch (1824) an polizeilichen Unständen und auch der letzte Versuch, ein Theater durch Private herzustellen zu lassen (1837), hatte keinen Erfolg.

Im Jahre 1844 vereinigten sich mehrere Iglauer Bürger zu dem Zwecke, die Erfapuzinerkirche, die bis dahin bald als Salz, bald als Wollmagazin benutzt wurde, wieder dem christkatholischen Cultus zu widmen und diesen durch einige Kapuziner besorgen zu lassen. Einige aus ihnen brachten dieses Gebäude läufig an sich, sammelten im Subscriptionswege Beiträge für die Herstellung und innere Einrichtung und suchten die hochtöige Bewilligung ihres Vorhabens zu bewirken. Ueber die hierüber gepflogenen Verhandlungen erfolgte jedoch eine abweisliche Entscheidung.

Im Jahre 1849 gelangte der Fabrikant Johann Okonsky durch Kauf in den Besitz der Erfapuzinerkirche; dieser ließ sich durch den allseitigen Wunsch zu dem Entschlusse bestimmen, dieses Gebäude in ein Theater und zugleich Tanz-local umzustalten, jedoch nur dann, wenn seine Mitbürger ihm ein Capital von 6000 fl. EM. zur Disposition stellen würden; das Aufbringen dieser Summe sollte durch eine Subsription auf 600 Nummern a 10 fl. erleichtert und jedes Jahr 50 gezogene Nummern zurückgezahlt werden. Am 14. Jänner 1850 wurde die Actiensubscription geschlossen und es zeigte sich, daß 502 Actien abgesetzt wurden. Es wurde daher der Abgang von 98 Actien aus der Gemeindecaisse gestellt und nun zur Ausführung der Bauunternehmung geschritten. Nach dem ursprünglichen Bauplane sollte durch Benützung des zwischen der Kirche und dem Nachbarhause befindlichen Gäßchens dasselbe in das neue Gebäude eingeschlossen und dieses mit dem Hause rechts und links in gleicher Linie geführt werden; ein Perystyl zu ebener Erde sollte den Mitteltract des Gebäudes in der Spitalgasse zieren. Allein dieser Bauplan konnte bei der Protestation vor durch die Verbauung des Gäßchens benachtheiligten Hausbesitzerin nicht sogleich ausgeführt werden, und da der gegen jene Hausbesitzerin eingeleitete Rechtsstreit sich in die Länge zog, so stand Okonsky von diesem Plan ab, und führte den Bau nach einem andern, der von keiner Seite angefochten wurde.

Im November 1850 war das Theater in seinem Innern gänzlich hergestellt und dasselbe am 16. n. Mts. mit dem Lustspiele „Erziehungsmethoden“ von Franz von Elsholz feierlich eröffnet. Im folgenden Jahre wurde die Außenseite des Theaters zur Vollendung gebracht.

Dieses Theatergebäude hat in seiner Breite $10\frac{1}{10}$, und in seiner Länge 20 Kstr., sein Flächenraum beträgt 212 Quad. Kstr., der Flächenraum der Bühne mit einer Tiefe von $30\frac{1}{2}$ Schuh beträgt $36\frac{1}{2}$ Quad. Kstr., und es kann die Tiefe mit Benützung des anstossenden Garderobeziimmers noch um 12 Schuh vermehrt werden; der Raum des Parterre's, der Logengallerie und der über diese im zweiten und dritten Stockwerke bestehenden Gallerien beträgt 69 Quad. Kstr., sonach kann dieses Theater bequem bei 1200 Menschen fassen. Die Prospecte und die Coulissen sind von den Brüdern Skala von der Molsbau meisterhaft gemalt, so auch die Gardine mit der Ansicht des nordwestlichen Theils Iglau's von der äußerst malerischen Parthei der neuen Brücke an bis einschließlich des neuen Spitalgebäudes. Überhaupt läßt das Innere dieses Theaters nichts zu wünschen übrig, nur ist zu bedauern, daß man dahin nur durch einen langen, sehr schmalen Gang gelangen kann (Nach der Mittheilung des Hrn. Magistrath's des Stadts. S. auch Iglauer Sonntagsblatt 1850 Nr. 7, 21, 38, 44).

Während des Ueberganges aus den alten in die neuen Theaterverhältnisse herrschten Klagen über den deplorablen Mimenstand, Ausstattung und Arrangement; sie lösten sich aber bei dem Eintritte neuer Bühnenmitglieder in Anerkennung der besonderen Rührigkeit, Energie und des lobenswerthen Eisers des Theaterdirectors Schwarz auf (Iglauer Sonntagsblatt 1850 Nr. 50, 1851 Nr. 20).

Vom Herbst 1851 für die folgenden drei Winter-Saisons übernahm der Schauspieler Eduard Fürst (richtig Rosenfeld), der zu Hamburg, Osen und Brünn in Uriel Acosta, Wilhelm Tell, Wallenstein, Carl Moor u. dgl. mit Beifall aufgetreten war, die Leitung der Iglauer Bühne vom Inhaber Olonsky (Iglauer Sonntagsblatt 1851 Nr. 26, 34). Er bestimmte die Abonnementspreise für die Wintersaison auf 100 fl. EM. für eine Loge, 25 und 20 fl. für einen Sperrstuhl u. s. w. bis 1 fl. 36 kr. für den Eintritt in's Parterre zu 12 Vorstellungen. Seine Direction, unterstützt von der ausgezeichneten Schauspielerin Fleischmann und einigen andern talentvollen Mitgliedern (Frau Eichwald, der Hh. Blumenfeld, Fühling u. a.) fand mit dem Bemerkern volle Anerkennung, daß Iglau lange keine ähnliche Bühne hatte, wo auch auf Nebensachen, wie Musik, Abjustirung u. a. so viel geachtet wurde. Sah man doch selbst Schiller's großes Werk „Don Carlos“ ziemlich befriedigt. Im Allgemeinen wurde im tragischen Fache manch' Gutes, mitunter Ausgezeichnetes geboten; das Feld der Conversationsstücke stand aber öde. Für eine kleine Oper wollte der Unternehmer im Falle eines stärkeren Theaterbesuches sorgen. Bei Iglau's bedrängten Verhältnissen erklärlich, blieb dieser aber aus und die Theatersaison 1851/2 erlebte eine sehr tragische Katastrophe; es mangelte Fürst, bei sonst lobenswerthen Eigenschaften, an der nothwendigen Erfahrung, kalten Berechnung und jener bepan-

zerten Brust, mit denen Jener ausgetüftet sein muß, der sich auf dieses unsichere Feld des Erwerbes wagt.

Ihm folgte in der Unternehmung der Schauspieldirector Kozl aus Eger, welcher über die Badesaison in Gratzensbad Vorstellungen gibt (S. die Theater-Revue im Iglauer Sonntagsblatte 1851 und 1852).

Brünn, Olmütz, Iglau und Innsbruck haben in Mähren stehende Theater; auf dem Brünner wird durch das ganze Jahr gespielt; in den andern währt die sogenannte Theateraison nur durch den Herbst und Winter. Dies ist auch bei den stehenden Theatern zu Troppau und Teschen in Oestreichisch-Schlesien der Fall.

Troppau hatte schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts ein Theater. Als es im Jahre 1763 abbrannte, wurde es 1772 wieder aufgebaut (Kneifel's Topographie von Oesterr. Schlesien, 2. Th. 2. Bd. S. 80).

Von Unternehmern des Troppauer Theaters sind uns in früherer Zeit Eingänger (1767), Wilhelm (1780), Moroz (1782), Scherzer (1784), Schrott (1785), Hein (in den 1790er Jahren) u. s. w. vorgekommen.

Das Theatergebäude in Troppau war früher aus dem Rathhouse unter dem Stadtturm hergestellt, 1805 aber zur Hauptwache umgestaltet worden. In diesem Jahre ward es aber, der erstenen gegenüber, neu erbaut. Sein Neueres verspricht weniger als sein Inneres enthält (welches dem Wiener Theater an der Wien nachgebildet ist). Der Haupteingang ist vom Marktplatz. Von der kleinen Vorhalle, in welcher die Eintrittskarten gelöst werden, führen zwei Seitengänge zu den Stiegen der zwei Stocke und den drei Eingängen ins Parterre. Dieses ist ziemlich geräumig, gut eingerichtet und verziert, und kann durch Hebung des Bodens mit der Bühne in einen Tanzsaal verwandelt werden. Um dasselbe ziehen sich zu ebener Erde vier, und im ersten Stocke zwanzig Logen. Der zweite Stock ist zum dritten Platz bestimmt. Die Bühne ist geräumig; die Courtinen und Decorationen sind von der Meisterhand des Wiener Theatermalers Saccetti, und der Wechsel der Scenen konnte anfänglich durch eine Maschinerie mit einem Male bewerkstelligt werden. Mit dem Theater steht ein Gebäude mit Restaurationszimmern, einem Kaffehause und einer Wohnung für den Theater-Unternehmer in Verbindung (Ens Oppaland 3. Th. S. 136).

Das Troppauer Theater gehört zu den besser eingerichteten und nimmt nach Brünn und Olmütz den Rang ein.

Vor 1834 war Burghauser Director desselben. Später hat der Director Matte, dem vorherrschenden Operngeschmacke huldigend, eine Operngesellschaft gebildet, welche jeder gerechten Anforderung Genüge leistete und Opern, wie: Robert der Teufel, Norma, Belisar, die Ballnacht u. s. w. zur Aufführung brachte. Weniger entsprach das Lust- und Schauspiel (Moravia 1839 S. 764, 1840 S. 136). In Krakau u. a. spielte seine Gesellschaft mit Beifall.

Auch der neue Director Leuchert fand (Moravia 1840 S. 376, 408, 1841 S. 39), obwohl die Localposse meist das Repertoire einnahm, Anerkennung; der

spätere Unternehmer Walburg (1842) rücksichtlich des ernsten Schauspiels und leichten conversationellen Lustspiels aber einen enthusiastischen Apologeten (Abendzeitung 1842 Nr. 77).

Wenn Director Calliano (1841—4) nicht entsprach (Moravia 1844 S. 32, 35, 1845 S. 83, 1846 S. 552), so hatte dagegen das Troppauer Theater unter Hensel's Direction (1845—7) seit vielen Jahren keine so wackere und im Ensemble so vollständige Gesellschaft (Wiener Theater-Zeitung 1845 Nr. 299), aus welcher Herr und Frau Karschin sich besonders bemerkbar machten, so wie ein reiches und befriedigendes Repertoire im Lust- und Schauspiele, dabei jedoch spärlichen Theaterbesuch. Liszt, Ernst, Strauß ließen auch hier ihre Wunderlöhne hören (Moravia 1845 S. 587, 1846 S. 63, 119, 487, 551, 1847 S. 147).

Troppau, eine Stadt von mehr als 13,000 Seelen, wo in neuester Zeit für Verschönerungen, Kanalisation und Pflasterung, für großartige Militärbauten (Kaserne und Spital), für Kranken- und Wohlthätigkeitsanstalten u. a. so Vieles geschehen, wo der Sitz der schlesischen Statthalterei, der Landesvertretung, mehrerer Behörden, des Adels, einer Garnison, eines beträchtlichen Industriestandes u. a. ist, hat das Bedürfniß und die Bedingung eines entsprechenden Museumstempels. 1852 fasste daher der Gemeinderath den Beschluß, das dortige Theater umzubauen und einen Redoutensaal herzustellen, wozu 60,000 fl. EM. bestimmt wurden.

Die ehemalige Kreisstadt Teschen besitzt seit langer Zeit ein stabiles Theater, wozu günstige Umstände behilflich waren, da diese von mehr als 7000 Seelen bewohnte Stadt der Sitz des herzoglichen Landrechtes und der herzoglichen Administration, des Kreisamtes und anderer Behörden, des benachbarten Adels, einer Garnison, zweier Gymnasien u. s. w. war oder noch ist.

Das Theater nebst dem Redoutensaale wurde aus den Materialien des unter Kaiser Joseph II. in den 1780er Jahren abgetragenen hohen Gerichtes erbaut (Heinrich, Geschichte des Teschner Fürstenthums S. 111). Der Brand vom 4. November 1836 legte den Redoutensaal und die Theater-Localitäten in Asche. Die Theatergesellschaft mußte sich daher anderer, beschränkter Räume zu ihren Productionen bedienen (Moravia 1840 S. 64). Zu großer Befriedigung trat Burghauser mit seiner braven Gesellschaft auch hier auf (1841 das zweite Mal). Auch Director Hanno erwarb sich durch Auswahl, Garderobe und bessere Mitglieder Lob (Humorist 1843 Nr. 260); gegen des ersteren Leistungen stachen aber jene des Directors Schwarz mit seiner Gesellschaft von 7 Personen um so mehr ab (Moravia 1843 S. 35) und auch sein Nachfolger Hanno (1843—1845) genügte weder in Besetzung der Fächer, noch im Repertoire, hatte übrigens auch das Unglück, daß ihm bei dem Brande (15. Jänner 1846), welcher auch das Theater ergriff, dessen ganze Einrichtung, die Decorationen, Garderobe und ein bedeutender Theil der Bibliothek verbrannten (Moravia 1844 S. 31, 59, 408, 480, 515, 1845 S. 8, 33). Wir finden ihn später in der ausgezeichneten Industriestadt Schönberg. Durch längere Zeit ein ge-

schäftes Mitglied der Olmützer Bühne, der tüchtigste seiner Schauspieler, der besonders hinsichtlich der Vielseitigkeit des dramatischen Talentes Unerwartetes leistete, von seiner Frau und der anziehenden Erscheinung der Mad. Hensel, einst gleichfalls einem beliebten Mitgliede des Olmützer Theaters, bestens unterstützt, gefiel Hanno in Schönberg sehr (Moravia 1845 S. 499).

Nach längerer Unterbrechung in Folge des Brandes des Schauspielhauses gab Director Thiel 1846 wieder Vorstellungen in Teschen und zwar wegen des guten Ensemble's, des Wechsels im Repertoire und der glänzenden Ausstattung der Stücke und Garderobe mit Beifall. Am 5. April 1847 eröffnete er das, nebst dem Rathause, nach dem Plane des Wiener Architekten Kornhäusel neu erbaute Stadttheater, welches einen recht freundlichen Ausblick gewährt, dessen Inneres geschmackvoll und elegant ausgestattet wurde. Seibert malte das Theater recht fleißig und schön aus. Erzherzog Carl, der Schuhherr der Stadt, gab einen höchst namhaften Beitrag zur Einrichtung, Ausstattung und Decorirung. Auch hier entzückten Liszt, Ernst und Strauss. Die witz- und geistlosen Posse, die alles sittlichen Adels, innerer und äußerer Zucht baaren französischen Fabrikspoducte nahmen auch hier die Bretter ungewöhnlich stark ein, bis sie mehr dem Schauspiel und Lustspiele wichen. Dangelmaier zeigte sich als begabter Theaterkritiker (Moravia 1845 S. 8, 1846 S. 39, 331, 1847 S. 184, 330).

Zu den Städten, welche eigene Schauspielhäuser besaßen, gesellte sich auch das mährische Aethen unter den Boskowitz und Zierotin im 17. und zu Anfang des 18. Jahrhundertes, das freundliche Mähr. Trübau. Der dortige Bürger Franz Erker erbaute aus einem Ballsaale, nach dem Plane des in seinem Fache ausgezeichneten Olmützer städtischen Bauamtsadjuncten Dubinsky, ein formliches, mit Logen und Gallerien, Versenkungen und meistnerischer Heizung verschenes Mignon-Theater. Der Saal ist dem Baustyle angemessen decorirt und von Adolph Rabenalt (dessen Vater, durch einige Bühnenprodukte bekannt, in Trübau weilte) sehr geschickt ausgemalt. Das neue, sehr schöne, nach dem Muster des Olmützer gebaute und auf mehr als 500 Personen berechnete Theater wurde am 8. October 1845 von der Schauspielergesellschaft Hanno's eröffnet, welche sehr gute Geschäfte machte, das Unwesen vergessen ließ, das der Director Raber den Winter vorher in einem 3 Klafter langen Saale trieb, ja selbst Wünsche nach dem Fortbestehen im Sommer weckte (Moravia 1845 S. 567, 575, 1846 S. 96, 119).

Es stand in Aussicht, daß auch in der gewerbreichen Stadt Bielitz, welche mit dem angrenzenden Biela bei 20,000 Bewohner zählt, mittelst Aktien ein Schauspielhaus erbaut werde; ob es geschehen, wissen wir nicht. Das Theater unter Hanno's Leitung löste sich hier nach kurzem Bestande auf (Moravia 1844 S. 407); Thiel gab jedoch recht gelungene Vorstellungen dasselb (eb. 1846 S. 32), wie vordem zu Neutitschein und Weißkirchen, mit einer Truppe, die zu den besten gehörte, die ein nomadisches Künstleben führen und so brave Mitglieder

hatte wie Dem. Dürmont, eine Schülerin der berühmten Nettich, Mad. Limbek und die Herren Mühlenau und Limbek (eb. 1844 S. 15, 136).

Die Theater-Gesellschaften von Olmütz, Iglau, Znaim, Troppau und Teschen gaben während der schönen Jahreszeit Vorstellungen in den größern Städten des Landes.

Wie schon früher erwähnt wurde, war die Beschränkung des Theaters auf die sieben königlichen Städte (Brünn, Olmütz, Iglau, Znaim, Gaya, Hradisch und Neustadt) bis in die Regierungszeit Kaiser Josephs Regel und höchstens die Aufführung von Marionetten-Spielen zulässig, wie sie z. B. 1756 dem Christoph Sachs in Olmütz, Kremser, Holleschau, Neutitschein, Leipnik, Prosnitz, Wischau und Prerau gestattet wurden. Nach 1770 verweigerte das Gubernium dem Johann Georg Obinger die Aufführung von Schauspielen in Prosnitz, weil es hier Landes ungewöhnlich sei, verlei Erlaubnisse äußer den königlichen Städten zu ertheilen. Darum finden wir nicht, daß vor Kaiser Josephs Periode außer Brünn, Olmütz, Znaim und Iglau noch in andern Städten als Nikolsburg, Kremser und Hradisch theatralische Productionen statt gefunden hätten. In der ersten, der fürstlich Dietrichstein'schen Residenz, gaben solche Johann Schulz (1763) und Mathias Eingzinger (1777), in Kremser, der fürstbischöflichen Residenz, Koberwein (1770, 1774) und Felix Breuner (Berner), „welcher mit seiner jungen Schauspielergesellschaft von 16 Personen von 5—15 Jahren regelmäßige Dramen, ausgesuchte comische Singspiele oder Opern, die besten Pantomimen und gut gewählte Ballete im neuesten und feinsten Geschmacke“ in Kremser und der kleinen königlichen Stadt Hradisch gab (1772). Hier traten auch Obinger (1773), Schöfleitner (1781) und Gaspar Melter (1783) auf. Während der Zusammenkunft des Kaisers Josephs und des Königs von Preußen in Mähr. Neustadt (1770) wurde vor der Rathausstiege auf dem Platze ein von Holz gebautes, im Innern aber mit den schönsten Malereien geziertes Opernhaus aufgestellt, in welchem durch die Zeit der Anwesenheit beider Monarchen Abends italienische Opern aufgeführt wurden (Eugl, Geschichte von Neustadt S. 162).

Seit den 1780er Jahren werden diese öffentlichen Vergnügungen auch in den Municipalstädten häufiger, in manchen gewöhnlich. Schon dem Olmützer Theaterpächter Scherzer wurde 1784 bewilligt, im Sommer theatralische Vorstellungen in Prosnitz, Neustadt, Hradisch und Troppau zu geben. Gleiche Erlaubniß erhielten Anton Michael Schrott für Troppau, Jägerndorf, Kremser und Neutitschein (1784/5), Bernard Horner für Gaya, Nikolsburg, Prosnitz und Wischau (1783/4) u. s. w.

Seitdem hat sich aber der Kreis erweitert und der Genuss theatralischer Schauspiele auch auf das Land verbreitet, wo sie durch wandernde Schauspielergesellschaften, oder während der Sommerzeit auch durch die Theatergesellschaften, welche im Winter zu Olmütz, Iglau, Znaim, Troppau und Teschen spielen, zur Darstellung gelangen, wie in der Kreisstadt Hradisch, wo der, auch zu

den Theater-Vorstellungen verwendete städtische Tanzsaal mit den dazu gehörigen Nebenlocalitäten, dann ein neues Grebenzimmer 1842 mit mehreren Tausend Gulden Kosten hergestellt, einer der größten und schönsten der Provinz wurde (Moravia 1843 S. 28); in der Kreisstadt Weißkirchen, in den volkfreichen Fabrik- und Handelsstädten Sternberg, Prosnitz, Neutitschein, Nitschburg, Bielitz, Jägerndorf, wo unter Kaiser Joseph die Kirche zu St. Wenzel in ein Theater umgestaltet und vom Armeninstitute ins Eigentum erkaufte wurde (Kneifel 3. Th. S. 252), Schönberg, in Kremsier, der Sommerresidenz des Olmützer Erzbischöfes, in Holleschau und einigen andern Orten.

Zur Vermeidung schädlicher Einflüsse und Vorbeugung des übermäßigen Andranges herumziehender Schauspieler-Truppen stellte die Regierung diese Productionen unter genaue Aufsicht und in gewisse Schranken, indem sie von der Bewilligung des Landespräsidiums abhängig gemacht, die Unbedenklichkeit des Unternehmers constatirt, eine strenge Theater-Censur durch die Kreisämter gehandhabt wurde, um Alles hintanzuhalten, was in religiöser, moralischer oder politischer Beziehung anstößig sein könnte (Vorschriften von 1806, 1807, 1810, 1819, 1827, 1830, a. h. Entschließung vom 5. Dezember 1835 u. s. w.)

Die neue Theater-Ordnung von 1850 ist nun auch hier maßgebend.

Dritte Abtheilung.

Von den Theatern des Adels.

Nicht blos in die Städte, auch in die Landschlösser des Adels sind die Theater-Musen heimisch eingezogen. Befördert ward seine Neigung zu denselben durch den Vorzug, daß ihm auch bei strenger Ausbildung der polizeilichen Aufsicht gestattet wurde, censurierte theatralische Schauspiele selbst, auch mit Zugziehung, seiner Freunde und Dienstleute, jedoch in der Kreisstadt und auf dem Lande nach vorläufig eingeholter Bewilligung des Kreishauptmanns, aufzuführen (a. h. Entschließung von 1801).

Diese Haustheater des Adels kamen zur nämlichen Zeit auf, als das Treiben der wandernden Comödianten-Truppen einen stabileren Charakter annahm, da sie früher mehr diesen als Schauplatz ihrer Productionen dienten, als daß der hohe Adel selbst versucht hätte, das Leben in seinen mannigfachen Gestaltungen darzustellen.

Dieser fand früher an Scherz- und Fastnachtsspielen, an Maskeraden und Bauernhochzeiten mehr Gefallen.

Solche Schauspiele fanden auch in Mähren statt. Wir haben bereits der Scherzspiele des Grafen Rottal in seinem neuen Schloß zu Holleschau

(1658), der Bauernhochzeiten des Fürsten Dietrichstein (1665), der Hannaken-Hochzeiten und Hannaken-Opern im Elste Hradisch (1748) gedacht.

An die Stelle solcher Schauspiele traten später theatricalische Productionen, für welche der reiche mährische Adel in seinen Schlössern eigene Theater baute.

Dieselben haben sich überall im Lande ausgebreitet, wo die reichsten und angesehensten Adelsgeschlechter ihren gewöhnlichen Sommersitz hatten. Es gibt ihrer dermal noch mehrere.

Wir finden solche in den fürstlich Lichtensteinschen Sommer-Residenzen zu Feldsberg (in Österreich an Mährens Gränze), wo früher der Fürst über den Sommer eine eigene Comedianten-Bande erhielt, die sich selbst vor dem Kaiser producire (1746 unter Franz de Fraine), und in dem mit allen Reizen der Natur und Kunst ausgestatteten Eisgrub, wo unter den Kunstschilderungen Kornhäusel's (1815 und 1816) als Bestandtheil eines großartigen Gesellschafts-Appartements ein prächtiger Musikaal und eines der geschmackvollsten und zierlichsten Haustheater prangen (Oesterr. Archiv 1829 S. 180).

Noch in unfern Tagen unterhielt der Fürst Alois von Lichtenstein († 1805) eine vom gewesenen Wiener Hoffchauschauspieler Müller gebildete und geleitete Schauspielergesellschaft, welche in den Sommermonaten zu Penzing ihre Vorstellungen gab, aber mit dem Tode des Fürsten wieder aus einander ging (Oesterr. Encyclopädie 3. Bd. S. 727).

In Kremsier, der schönen Sommer-Residenz der Erzbischöfe, umfasste das Schloß, welches Bischof Carl Graf von Lichtenstein - Kastellern (1664 — 1695) vom Grunde aus neu aufführte und nach dem verheerenden Brände von 1752 der Bischof Graf von Egk um 1758 noch prächtiger herstellte, auch ein Privat-Theater mit den dazu gehörigen Decorationen, Maschinerien, dem Parterre und einer Gallerie (Moravia 1840 S. 395).

Der selbe kunstliebende Bischof Lichtenstein verwandelte das bischöfliche Schloß zu Wischau in eins der schönsten, dermal eingegangenen Bauwerke des Landes, in welchem die Bischofe und Cardinale Schrattenbach und Troyer (ein großer Freund der Jagd, zu deren Betrieb er die Jagdschlösser Ferdinand-Ruhe, Zulusberg und Troyenstein baute) öfter residirten und der erstere (1711 — 1738) ein sehr geräumiges Theater einrichten ließ, auf welchem die besten Schau- und Singspiele der damaligen Zeit zur Aufführung kamen (Schwoy's Topographie 2. Bd. S. 443).

Die reichen und kunstliebenden Grafen Rottal, ihrer Zeit die größten Kunstmäcene des Landes, bauten in ihren von den herrlichsten und kostbarsten Gärten umgebenen Prachtschlössern Holleschau und Bistritz unterm Hostein sehr gut eingerichtete Haustheater, welche noch bestehen und zu den schönsten des Landes gezählt werden (Wolny 4. Bd. S. 203, 1. Bd. S. 59). Im Holleschauer Schloß-Theater wurden auch italienische und deutsche Opern gegeben. So 1733 zum Geburtstage der Gräfin das musikalische Schauspiel Partenope vom f. f. Poeten Sylvio Stampiglia mit der Musik von Gustachio Bam-

bini, sowohl in italienischer als deutscher Sprache aufgeführt und gedruckt zu Olmütz. Im Bistümer sollen unter dem Grafen Wengersky († 1827) durch Dilettanten ausgezeichnete theatralische Vorstellungen gegeben worden sein. Eben so in seinem Privat-Theater zu Olmütz.

Das alte, aber geschmackvoll modernisierte Schloß der Grafen Magni zu Straßburg enthält auch ein Theater (Wolny 4. Bd. S. 387).

Der prachtvolle und wahrscheinlich größte Saal Mährens im Schloß Frein, welches (seit 1690) die kunstinnigen Grafen von Althan bauten und ausgeschmückten, bildete ein sehr geräumiges Theater (Wolny 3. Bd. S. 199).

Der treffliche Lautenspieler und Kunstfreund Johann Adam Graf Questenberg († 1752) baute zu Anfang des 18. Jahrhundertes zu Jarmeritz eins der prächtigsten Schlosser des Landes mit eben so schönen Gartenanlagen, der kostbarsten Einrichtung, einer gewählten Bücher- und Gemälde-Sammlung und einem vollständig eingerichteten Theater, worin fremde Künstler die besten Musiksstücke jeder Art, insbesondere aber italienische Opern aufführten (Wolny 3. Bd. S. 288, Dlabacz Künstler-Lexikon von Böhmen, Mähren und Schlesien).

Auf dem Theater im Schloß Jarmeritz ließ Graf Questenberg auch die größten Opern von seiner Musikapelle aufführen, welche selbst der kunstinnige kaiserliche Hof mit seinem Besuche beehrte (S. Graf Rudolstadt von der Georges Sand). Als Beispiel diene der Titel des (im Besitz des Dr. Rinolfini befindlichen) gedruckten Textes der Oper: *Atalo osia la verita nell' inganno. Dramma per musica fatto produrre da sua Eccellenza il Signore Giovanni Adamo Conte di Questenberg sul teatro del suo Castello di Jaromeriz e cantato da suoi musici. Per l'autunnale consueto divertimento nell' Anno 1731. La poesia è del Abbate Sylvani. La musica del Sig. Antonio Caldara, Vice-Maestro di Capella di Sua Maesta Ces. e Cat. Vienna d' Austria, appresso Gio. Pietro van Ghelen, Stampatore di Corte di Sua Maesta Cesarea e Regia Cattolica. 12. 80 S. und 16 S. intermezzi di Lisetta, ed Astrobole.*

Die alterthümliche, in der neuesten Zeit mit angenehmen Spaziergängen und reizenden Aussichten geschmückte, durch ihre Schicksale und die seltene Trinitätsche Waffen- und Büchersammlung merkwürdige Burg Bötttau, früher der Sitz der Grafen Wlassim, jetzt der Grafen Daun, schließt auch ein herrschaftliches Haustheater in sich (Wolny 3. Bd. S. 538).

Der geniale Sonderling Albert Joseph Graf von Hoditz († 1778) hatte in seinem Besitz Roßwald auch ein regelmäßiges Theater. Seine von Natur aus glühende und productive Einbildungskraft beschäftigten noch mehr der Aufenthalt am glänzenden Hofe Karl VI. und Reisen in Italien. Wie durch einen Zaubererschlag verwandelte er Roßwald in einen Vereinigungspunct aller nur erdenklichen Lustanstalten, die Kunst und Natur nur immer hervorzu bringen vermochten, alles in der wunderlichsten Mischung, alte Ruinen, Höhlen der Druiden mit Altären, in Höhlen gehauene geheimnißvolle Grotten, christliche Einsiedeleien, indianische Pagoden, chinesische Altäre, antike Mausoleen, eine

Liliputaner-Stadt, an 6000 Wasserfünste, römische Opfer- und Hirtenfeste, unterirdische Illuminationen mit Tänzen und Concerten, Spiele der Meergötter und Rajaden auf dem Wasser, chinesische und Feste der amerikanischen Wilden, musikalische Darstellungen, *opera buffa*, deutsche Schauspiele u. s. w. Und dies Alles mit seinen Bauern und Bäuerinnen, die er selbst zu Schauspielern, Musikanten, Tänzern, Malern, Bildhauern, Feuerwerkern, Wasserfünstlern und Gärtnern schuf*).

Bei der Bildung eines regelmäßigen Theaters war ihm der als Wiener Hoffschauspieler 1815 gestorbene Johann Heinrich Müller behilflich, der sich 4 Jahre (1757—1761) zu Roswald aufhielt (Oesterr. Encycl. 3. Bd. S. 727). Alle diese mit ungeheurem Aufwande zu Stande gebrachten Schöpfungen zerfielen noch vor des Grafen Tod.

Der kunstfertige Fürst Carl von Salm-Reifferscheid gab zu Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts auf seinem Privattheater in Brünn ausgezeichnete theatralische Vorstellungen.

Um diese Zeit waren auch die Schlosser zu Napagedl und Lessonič unter den lebenslustigen Gräfinnen Cobenzl († 1824) und Trautmannsdorff der Schauspiel theatralischer Vergnügungen.

Das Teletscher Schloss, früher Sitz der mächtigen Häuser Neuhaus, Slavata und Lichtenstein-Kastelkorn, nun ein Eigenthum der Grafen Podstatzky, hat neben seinen Gold- und Marmorsälen, seinem schönen Taya-Parke auch ein vom früheren Besitzer eingerichtetes Haustheater, auf welchem von der gräflichen Familie selbst und Dilettanten sowohl Schauspiele (z. B. Wilhelm Tell und die Jungfrau von Orleans von Schiller) als insbesondere auch die größten Opern (z. B. Tancred, Tampa, die Puritaner u. a.) mit der glänzendsten Ausstattung und künstlerischer Fertigkeit, dann auch böhmische, Vorstellungen gegeben wurden (Wolny 6. Bd. S. 504; Moravia 1841 S. 293, 309, 1842 S. 124). Auch die Vorliebe für Musik gewann in Teletsch, durch die Aufführung größerer Musikwerke, welche die Obrigkeit veranstaltete, durch die Bildung einer aus 12 Personen bestandenen Capelle für Blasinstrumente, welche der Graf Adolph von Podstatzky größtentheils auf seine Kosten unterhielt, und durch den Eifer des als Theoretiker und Compositeur tüchtigen Hauptschul-Directors Tobiaschek kräftig gefördert, einen erfreulichen Aufschwung (Wolny VI. S. 518).

In der neuern Zeit hat die Neigung des Adels für den Genuss theatralischer Vergnügungen im eigenen Hause abgenommen, seitdem die Zeithälfte schwieriger wurden, die Forderungen an die Kunst gestiegen sind und man sich nicht mehr mit den düstigen Gaben wandernder Truppen begnügen kann und will.

* Tralles amoenitates Roswaldenses, 1775, patriot. Tageblatt 1805 S. 201—203, Wolny's Taschenbuch 1827 S. 192—220, Conversations-Kalender für 1835, Wien, S. 66—89, Hermann's Taschenbuch für 1835 S. 328—334 u. a.

Diese Neigung wurde weniger durch theatralische Vorstellungen des Adels zu wohlthätigen und andern Zwecken, als durch die Theilnahme für Musifreuden und die Veranstaltung musicalischer Productionen erzeugt.

Die Concerte oder musicalischen Academien, welche der Olmützer Erzbischof Graf Colloredo während seines Winteraufenthaltes in Olmütz wöchentlich zweimal gab, vereinigte Alles, was dort auf Bildung und gute Erziehung Anspruch machen konnte (Edberger, Beiträge zur Kenntniß von Olmütz, Wien 1788, S. 79).

Den Vortritt in diesen Darstellungen dürften jene in Namießt eingenommen haben. Hier bildete Graf Heinrich von Haugwitz, ein besonderer Kenner und Verehrer classischer Tonkunst († 1842), aus der Classe seiner Beamten, ihrer Frauen und der Schullehrer der Grafschaft nach langjährigen Anstrengungen ein wohlgeübtes Orchester von 63 Personen, welches an Sonn- und Feiertagen in den gelungensten, allen Honoratioren und Fremden zugänglich gewesenen Aufführungen der unsterblichen Meisterwerke eines Händel, Gluck, Salieri, Naumann die seltensten Genüsse bereitete (Wolny 3. Bd. S. 429). Diese Capelle ging aber nach ihres Gründers Tod wieder ein.

Eine besondere Erwähnung verdienen auch die Productionen, in welchen seine verstorbene in seltener Harmonie geschmackvoll verwandte Gemahlin und ausgezeichnete Tonkünstlerin Sophie Gräfin Haugwitz, geborene Gräfin Fries, in ihrem Schloß Swietlau durch einen auf ihre Kosten herangebildeten und besoldeten Verein von wenigstens 48 Musikern aus dem nahen Orte Bojkowitz größere Tonstücke der besten Meister mit vieler Präcision zur Darstellung brachte (Wolny 4. Bd. S. 422).

Einen Vereinigungspunct musicalischer Bestrebungen in Olmütz, wo die Bischöfe und Erzbischöfe eigene Capellen hielten, bildeten die Concerte, welche die Erzbischöfe, insbesondere der als Spieler und Componist rühmlich bekannte Erzherzog Rudolph († 1831) und der jetzige Erzbischof Freiherr von Sommerau veranstalteten (Moravia 1842 S. 105).

In Österreichisch-Schlesien schuf der seiner Zeit berühmte Gründer der deutschen comischen Oper Carl Ditters von Dittersdorf zu Johannisberg, der Residenz des Breslauer Bischofs Grafen Schaffgotsche, ein neues dramatisches Leben. Er vervollständigte (1769) nicht nur die fürstliche Capelle, sondern richtete auch aus den Trümmern des Schlosses ein artiges Theater ein, an welches Pichel, Renner nebst seiner Tochter und Ungericht aus Wien berufen wurden. Der fürstliche Beichtvater, Pater Pintus, ein guter italienischer Dichter, lieferte ihm die Texte und Dittersdorf componirte seine beliebten Opern.

Der Krieg von 1778 löste die Capelle und das Theater in dem gänzlich verwüsteten Schloß auf. Die erstere wurde zwar wieder hergestellt und an derselben wirkte als Concertmeister der als Compositeur und Violinspieler ausgezeichnete Franz Göß (Dlabacz böhm. Kunstsleiferon I. 481). Sie erhielt sich, obwohl getrennt, auch als der Fürst in die Administration versiel (1787) durch die Unterstützung mehrerer Dilettanten (der Schwester des gesieerten Dichters

Baron Zedlitz, dessen Vater Landeshauptmann in Johannisberg war u. a.) und Dittersdorf veranstaltete auch wieder ein kleines Theater im bürgerlichen Schießhause; aber beide gingen mit dem Tode des Grafen Schaafgotsch (1795) ganz ein (Hoffmann, die Tonkünstler Schlesiens, Breslau 1830, S. 68—72).

Der, durch seine Verschwendung bekannte Franz Fürst von Sulikowsky umstaltete zu Ende des vorigen Jahrhunderts sein Bräuhaus in Bielitz in ein Theater, welches bei der bald erfolgten Sequesteration seines Herzogthums wieder einging (Kneifel 2. Th. 1. Bd. S. 129).

Carl Fürst von Lichtenowsky († 1814) hielt in seinem wahrhaft fürstlichen Schloß Grätz bei Troppau ein Dilettanten-Theater.

N a c h r a g.

Kleinere Druckfehler ersucht man selbst zu verbessern. S. 36 ist bei der 5. Periode das Wort „deutschen“ zu streichen; S. 43, 10. J. von unten ist es heissem: das Alter lähmte Kurz die Kraft. Er verlor u. s. w.; Seite 48 die lezte Zeile unten ist statt fanden: „singen“; S. 61 (Lessing's Todesjahr), statt 1778, 1781; S. 87, 3. J. von oben, statt und, „um“; S. 90, 3. 9, statt stehende, „gestandene“; S. 94, 1. J., statt steigenden „gestiegene“; S. 114, 3. 10, statt 1567 (das Todesjahr von Sachs) 1576 (S. S. 14) zu lesen.

Ueber die Comödien der Engelländer 1608 zu Graz (S. S. 26 dieser Schrift) gibt der eben erschienene 5. Bd. von Hurter's Geschichte Ferdinand II. S. 395—398 Nachricht.

S. 93 unten ist beizusehen: Herr Bergopzomer verbindet (sagt die neue Literatur, Prag 1772, I. S. 143) mit der gründlichsten Theorie den unermüdetesten Fleiß. Anstand, Natur und Kenntniß des menschlichen Herzens blicken überall an ihm hervor. Er weiß die Stufen der Leidenschaft auf das Genaueste abzumessen, er weiß sich in jede Situation zu versetzen; er läßt seine Stimme immer am gehörigen Orte fallen oder steigen. Nie ein Gesichtszug, nie eine Pantomime, die nicht anpassend, nicht aus der Natur der Sache selbst geschöpft wäre. Er weiß seinen Dichter nicht nur zu erreichen, sondern auch zu verschönern oder zu mildern, wie es schicklich ist. Allein, Herrn Bergopzomer's Schönheiten lassen sich eher fühlen als beschreiben.

S. 128 ist vor J. 10 von unten beizusehen: Unter Schmidt's Theaters, mitgliedern erhoben sich namentlich die Schauspieler Körner (in der letzten Zeit am Wiener Burgtheater), Grutsch, Saal der ältere, die Comiker Nillas und Zöllner, die Schauspielerin Denker (später an den Hoftheatern in Wien und München) die Sängerinnen Muzarelli und Tomaselli u. s. w.



Die
Landes - Ordnungen
des.
Markgraftumes Mähren
von der ältesten Zeit bis zum Jahre 1849
von
Josef Chytil,

mährisch - ständischen Landesstaatskanzlisten und wirklichen Mitgliede der s. t.
mährisch - schlesischen Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaus, der
Natur - und Landeskunde.



Vorwort.

Die mannigfaltigen einander oft widersprechenden Nachrichten, welche man über die in Mähren bestandenen Landesordnungen zerstreut in den gedruckten Werken „*Jura primaeva Moraviae*, Lüftches Notizen von der politischen und Justizverfassung Mährens, v' Elverts Literaturgeschichte, u. s. w.“ findet, dann der Umstand, daß die Frage über diesen Gegenstand selbst bei der historisch-statistischen Sektion der k. k. mähr. schles. Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde in der neuesten Zeit wiederholt angeregt und ohne erschöpfender Erledigung besprochen wurde, haben mich bewogen, alle die diesfallsigen Notizen neben den bisher unbeachtet gebliebenen urkundlichen und amtlichen Daten zusammenzustellen, um hieraus ein wo möglich richtiges, auf authentische Quellen basirtes Bild über diesen für die politische und Rechtsgeschichte Mährens ungemein wichtigen Gegenstand zu gewinnen und der Öffentlichkeit vorzulegen.

Wie weit mir dies gelungen, möge der geneigte Leser aus dieser in schlichte Worte gekleideten Abhandlung erkennen.

Der Codex diplomaticus Moraviae, die Urkunden des mährisch-ständischen Archivs, der Božetzische Nachlaß und insbesondere die in der Landschaftsregistratur aufbewahrten Akten mit den seit dem Jahre 1518 beginnenden Landtagspamatkenbüchern (in welchem nämlich die Landtagsverhandlungen ihrem vollen Inhalte nach enthalten sind) lieferter ein in dieser Beziehung äußerst reichhaltiges und werthvolles Materiale.

Ohne mich in die Rezension über den legislativen Inhalt der jeweiligen Landesstatute einzulassen, (welche eben so schwierige als umfangreiche Arbeit ich der gewandteren Feder rechtstundiger Geschichtsforscher überlasse), habe ich mich blos darauf beschränkt, die bisher verschiedenartig angegebene Zahl der Landesordnungen seit der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart festzustellen, und somit

manchen über diesen Gegenstand bisher allgemein verbreiteten Irrthum auf Grund der vorgeführten authentischen Quellen zu berichtigen.

Möge dieser geringe Beitrag zur Beleuchtung eines gewiß nicht uninteressanten Theiles der Landesgeschichte mit jener Nachsicht von den vaterländischen Geschichtsforschern aufgenommen und beurtheilt werden, welche man Anfängern auf dem Felde literarischer Thätigkeit zu schenken geneigt ist.

Brünn im Monate November 1851.

Der Verfasser.

Das mährische von A. Boček herausgegebene *Diplomata* gibt im 1. Bande S. 168 n. 188 zum Jahre 1084 nach dem Zeugniß des Chronisten (Hildegard, Mönch von Hradisch) der da sagt: „Cuonradus, dux Brunensis, iura supanorum (nobilium) prouincis Brunensis et Zaoimensis stabilit“ die älteste Nachricht von einem in Mähren bestandenen Rechte (Landes-Ordnung), welches Konrad I. Fürst von Znaim und Brünn¹⁾ diesen beiden unter ihm vereinigten Fürstenthümern gegeben hatte.

Wenn gleich dieses Recht (falls dasselbe ein geschriebenes und nicht etwa ein bloß traditionelles war) dem ganzen Umfange nach bis jetzt noch unbekannt ist, so entnehmen wir doch die Richtung desselben aus der Urkunde des böhmischen Königs Přemysl Otakars I. ddo. Znoymae 1222, mittelst welcher der selbe gleich im ersten Jahre seiner Regierung in Mähren die Zupenrechte der Znaimer und Böttauer Provinz, wie solche vom Konrad und anderen seinen Vorfahren gegeben worden sind, in Gegenwart seiner Gemahlin Constantia, der Söhne Wenzel und Vladislav, so wie auch des Olmützer Bischofs Robert, des Prager Bischofs Eppo und vieler vornehmen Böhmen und Mährer bestätigt hatte²⁾.

Eine ganz gleiche Bestätigung des Konradischen Gesetzes gab derselbe König Přemysl Otakar I. auch der Brünner Provinz im Jahre 1229, obgleich schon damal sein jüngster Sohn Přemysl Markgraf von Mähren gewesen war³⁾.

¹⁾ Dieser Konrad war der dritte Sohn des böhmischen Herzogs Břetislav I. und dessen Gemahlin Jutta von Schweinfurt, und hatte folgende sieben Geschwister: Spytihew, Boleslawa, Břetislav, Dymut, Jaremir (Gebhard) und Otto der Schöne. Derselbe hatte im Jahre 1055 von seinem Vater das Znaimer Fürstenthum erhalten, und gelangte im Jahre 1061, als nämlich Břetislav nach dem Tode des ältesten Bruders Spytihew II. Herzog von Böhmen geworden, in den Besitz des Brünner Fürstenthumes, während der jüngste Bruder, Otto der Schöne, welcher dasselbe bis dahin besessen hatte, das Olmützer Fürstenthum erhielt.

²⁾ Cod. Dipl. V. suppl. p. 224 n. 12 nach einem Apogaeum in der Znaimer Psaltreiblio: thei. — Přemysl Otakar I., welcher in Böhmen vom Jahre 1192 bis zu seinem am 15. Dezember 1230 erfolgten Ableben regierte, hatte nach dem Tode seines jüngeren Bruders des mährischen Markgrafen Vladislav Heinrichs I. († 12. August 1222) auch die Regierung Mährens übernommen, und dieselbe bis zum Jahre 1224 geführt, worauf er dieselbe seinem jüngeren Sohne Vladislav Heinrich II., als Markgrafen von Mähren überließ, welcher sie bis zu seinem Tode († 18. Februar 1227) behielt.

³⁾ Die diesjährige Urkunde, welche das Datum Brunaes XVI. Kalend. Aprilis (17. März) 1229 trägt, ist im Codice Diplom. Moraviae Tom. II. p. 209—212 nach dem Originale abgedruckt. Minder korrest findet man dieselbe in dem durch die Staigerer Benediktiner herausgegebenen Werkchen „Jura primaeva Moraviae.“ — Der eben erwähnte junge Přemysl regierte in Mähren vom Jahre 1228 bis zu seinem im Jahre 1239 erfolgten Tode.

Dieses Konrabische von den böhmischen Königen Přemysl Otakar I. und Wenzel I. bestätigte Gesetz der Znaimer und Brünner Provinz wurde im Jahre 1236 auch auf Lundenburg ausgedehnt, als nämlich Herzog Ulrich von Kärnthen dieses ihm von seiner Großmutter, der böhmischen Königin Constantia (Gemahlin Königs Přemysls Otakars I.) überlassene Fürstenthum aus den Händen seines Onkels des böhmischen Königs Wenzels I. (regierte vom 15. Dezember 1230 bis 22. September 1253) mit der Genehmigung übernommen hatte, daß er dasselbe nach dem Rechte der Brünner Provinz verwalten, und an diesem besagten Rechte nach seinem Gutdünken zweidienliche Verbesserungen vornehmen könne.

Im folgenden Jahre hatte auch wirklich der Lundenburger Fürst, Herzog Ulrich von Kärnthen, mit einer zu Bisenz ausgestellten Urkunde das Brünner Recht, welches wie gesagt dem Znaimer ganz gleich war, in seinem Fürstenthume mit einem höchst unbedeutendem Zusatz eingeführt ¹⁾.

Der größere Theil von Mähren (nämlich die Znaimer, Böttauer oder später Jamnizer, Brünner und Lundenburger Provinz) hatte also ein und dasselbe geschriebene Recht, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß auch die Olmützer Provinz solches vom Könige Otakar überkommen hatte, obgleich man umsonst nach einem urkundlichen Belege dieser Angabe sich umsieht. Es ist aber auch kein Grund vorhanden, daß man das Gegenthell annehmen könnte oder müßte.

Dieses geschriebene Recht blieb durch die ganze Regierungszeit der Přemysliden in Wirksamkeit, wenn auch nach Maßgabe eingetretener Notwendigkeit bei den abgehaltenen Landtagen, (von welchen sehr dürftige Spuren auf uns überkommen sind) manche allgemein verbindliche Verfügungen getroffen worden sein mögen. Von einer gänzlichen oder theilweisen Aufhebung desselben ist wenigstens bis jetzt nichts bekannt. Im Gegenthell ist dasselbe vom Könige Johann, dem ersten aus dem Hause der Enremburg (welcher 4 Jahre nach dem letzten Přemysliden Wenzel III. auf den böhmischen Thron gelangte) zu Brünn den 18. Juni (XIV. Kal. Julii) 1311, wenn auch nicht namentlich, also doch im allgemeinen bestätigt worden; da es in der darüber ausgestellten Urkunde heißt: eisdem Moraviae Principibus, Ecclesiasticis Saecularibus, Baronibus, Nobilibus, Praelatis, Clericis et universis duximus permittendum, quod omnia eorum jura consuetudines, que et quas a nostris habuerunt et habere consueuerunt Pradecessoribus rata habere volumus et tenere et eadem inconcussa conservare, Nec non, quod omnia eorum Priuilegia, que a nostris habent Pradecessoribus, volumus nostris confirmare Sigillis etc. ²⁾.

Diese eben angeführte Urkunde enthält aber nebst der Bestätigung des alten Rechtes zugleich eine Ergänzung und Erweiterung desselben in einer bis dahin

¹⁾ Die doppelseitige Urkunde, aus deren Gangze man ersieht, daß auch König Wenzel I. die Rechte der Brünner Provinz bestätigt hatte, und deren Datum „In Bisenc pridie Idus Julii (14. Juli) 1237“ lautet, ist im Cod. dipl. Mor. Tom. II. p. 325 u. s. w. nach einer vidimirten Abschrift abgedruckt.

²⁾ Das Original dieser Urkunde im mähr. ständ. Archiv sub Nro. 1 unter den Privilegiien.

unbeachtet gebliebenen Richtung; denn sie bestimmt genau, daß der König eine Steuer (Berná) nur bei seiner Krönung, wie auch bei seiner oder seiner Söhne und Töchter Heirath, und zwar im ersten Falle höchstens einen Viertling von einem Lahne einheben könne; dann daß die Zupenämter nur mit Mährern besetzt werden; ferner, daß die Vererbung der Güter bis ins vierte Glied, außer bei einem verübten Verbrechen, statt finden; und endlich, daß Kriegsdienste dem Könige nie außerhalb der Landesgränze geleistet werden sollen.

Aehnliche Versicherungen der Steuereinhebung, Verleihung der Zupenämter nur an Mährer und Ueberlassung der Landes-Burgen nur an Einheimische gab derselbe König im Jahre 1323 und 1327 ⁶⁾.

Von einer weit grösseren Wichtigkeit und Tragweite als die oben erwähnte Bestätigung des Königs Johann waren die vom Kaiser Karl IV. als König von Böhmen getroffenen Verfügungen, durch welche das Verhältniß Mährens und der Markgrafen zur Böhmischem Krone, die Erbfolge sowohl in Böhmen als auch in Mähren, so wie auch die Verpflichtungen der (Alster) Lehensvassallen genau festgesetzt wurden, und die da sind:

- a) 1348. Pragae VII. Idus Aprilis. Kaiser Karl als König von Böhmen erlässt das Markgrafthum Mähren, das Olmützer Bisphum und das Tropauer Herzogthum als unmittelbare Lehen des Königreiches Böhmen (Orig. lat. im f. f. geh. Archive zu Wien, vid. Abschrift im mähr. ständ. Archive Nro. 116).
- b) 1349. ddo. Pragae VII. Kalend. Januarii 1350. Derselbe übergibt seinem Bruder Johann das Markgrafthum Mähren als ein Lehen der Böhmischem Krone (Orig. lat. im f. f. geh. Archive).
- c) 1349. ddo. Pragae die b. Stephani protomartyris 1350. Markgraf Johann übernimmt Mähren von seinem Bruder Kaiser Karl als ein Lehen der Böhmischem Krone und verspricht, alles in dem Belehnungsbriese Enthaltene zu befolgen. (Orig. lat. im f. f. geh. Archive, vid. Abschrift im mähr. ständ. Archive Nro. 116).
- d) 1355. ddo. Pragae V. Kalend. Octobris. Kaiser Karl erneuert die Belehnung seines Bruders Johann mit dem Markgrafthume Mähren und bestimmt die Erbfolge-Ordnung in Böhmen und Mähren. (Orig. im f. f. geheimen Archive, vid. Abschrift im mähr. ständ. Archive Nro 116).

(Mit dieser erneuerten Belehnung hängen die am Vorabende des heil. Laurenz (vigilia S. Laurentii) 1356 ausgestellten Revers der Städte Olmütz, Brünn, Znaim und Iglau zusammen, womit sie alles in dem Belehnungsbriese des Markgrafen Johann Enthaltene zu erhalten versprechen). (Orig. lat. im f. f. geh. Archive, vid. Abschriften im mähr. ständ. Archive sub Nro. 116).

⁶⁾ Die diesjälligen Urkunden ddo. Brunae V. Kalend. Septembbris (28. August) 1323 und Brunae II. Kalend. Februarii (31. Januar) 1327 befinden sich im Originale im mähr. ständ. Archive sub Nro. 2 und 7 unter den Privilegien.

e) 1360 Nürnberg, Samstag vor Lucia. Kaiser Karl setzt als König von Böhmen fest, daß kein Lehensträger ohne Willen und Wissen seines Lehnsherren sein Lehen ganz oder auch nur zum Theile verkaufen, schaffen und bescheiden dürfe. (Orig. im mähr. ständ. Archive Nro. 9).

f) 1363. Pragae, die SS. Tiburtii et Valeriani. Markgraf Johann von Mähren verspricht, daß er keine Vasallen des Königreiches Böhmen gegen den Willen des Königs vertheidigen und das Königreich Böhmen nur im Falle des Aussterbens der männlichen königlichen Nachkommen ir. Besitz nehmen wolle. (Orig. lat. im f. f. geh. Archive, vid. Abschrift im mähr. ständ. Archive sub Nro. 116).

g) Die drei vom mährischen Markgrafen Johann errichteten Testamente, wovon das erste vom Jahre 1363, das II. ddo. Pragae fer. III. post. dominicam Judica 1366 und das III. ddo. Brunae fer. IV, post dominicam Judica 1371 herrührt, sammt den diesfälligen Bestätigungen vom Kaiser Karl als König von Böhmen ddo. Pragae XII. Kal. Julii 1363; ddo. Pragae VI. Kal. Aprilis 1366 und ddo. Pragae IV. Idus Maii 1371, wovon das letzte wegen der darin festgesetzten Erbfolge-Ordnung am wichtigsten ist. (Die diesfälligen lat. Original-Urkunden im mähr. ständ. Archive Nro. 32 unter den Miscellen und 14, 16 und 18 unter den Privilegien).

h) 1366. ddo. In naim, Dienstag vor Pfingsten. Kaiser Karl IV. erklärt, daß gemäß des zwischen ihm, seinem Sohne Wenzel, seinem Bruder Markgrafen Johann und den Herzogen Albrecht und Leopold von Österreich geschlossenen Vertrages der Markgraf von Mähren Johann rücksichtlich dieser Markgrafschaft niemanden andern, als nur allein dem Könige von Böhmen, seinem Lehnsherrn verbunden sein solle. (Orig. im mähr. ständ. Archive Nro. 12).

i) 1371. Pirnis super Albea XII. Kal. Novembris. Derselbe erklärt, daß alle Lehen Vasallen in Mähren, mit Ausnahme des Olmützer Bischofs und des Herzogthums Troppau, dem Markgrafen von Mähren den Lehnseid zu leisten schuldig sind. (Orig. lat. im mähr. ständ. Archive sub Nro. 16).

k) 1371. Pirnis in crastino undecim millium Virginum. Derselbe befiehlt dem Böhmischem Marschalle Heinrich von Lippa, daß er bezüglich aller seiner in Mähren habenden (Aster) Lehen dem Markgrafen als dem ordentlichen Oberherren den gewöhnlichen Lehnseid leiste. (Orig. lat. im mähr. ständ. Archive sub Nro. 17).

Alle diese Majestätsbriefe, welche eigentlich den wichtigsten, bisher aber durch keine spezielle Urkunde normirten Theil der mährischen Landesverfassung umfassen, haben das alte Konrado-Otakarische Recht, welches sich ausschließlich auf das bloße Gerichtsverfahren beschränkte, in seinem Punkte alterirt. Nichts desto weniger erhielt aber auch dasselbe und zwar auf anderem Wege wesentliche und den Bedürfnissen der Zeit angemessene Modifikationen.

Unter der Regierung der Luxemburgen (Johann I. 1310—1333, Karl 1333

bis 1349, Johann Heinrich 1349—1375, Jodok 1375—1411, Wenzel IV. 1411 bis 1417, Sigmund 1417—1423), so wie auch der nachfolgenden Könige von Böhmen und Markgräfen von Mähren (1423—1526), Albrecht von Österreich 1423—1439, Ladislav Posthumus 1453—1457, Georg Poděbrad 1458—1471, Mathias Korvinus 1469—1490, Vladislav Jagiello 1471—1516, Lubrig 1516 bis 1526, aus welcher Zeit die Nachrichten über die jährlich abwechselnd zu Brünn und Olmütz abgehaltenen Landtage, insbesondere seit der Gründung (1348) der bisher bestehenden mährischen Landtafel, wenn auch nicht immer dem vollen, also doch dem wesentlichen Inhalte nach glücklich bis auf den heutigen Tag sich erhalten haben, sehen wir, daß fast bei jedem Landtage irgend welche allgemein verbindliche Bestimmungen, die man mit Zug und Recht als Ergänzungen des alten Rechtes betrachten kann, festgesetzt wurden.

Diese Landtagbestimmungen traten wohl in Gesetzeskraft, reichten aber für eine längere Zeit, da sie meistens spezielle Fälle behandelten, nicht aus. Daher oft die Erneuerung einer bereits sanktionirten Verfügung aus Aulaß vorkommender ähnlicher Fälle, wie z. B. der Beschlusß wegen Vererbung der Güter mit Berufung auf die althergebrachte Gewohnheit (Landtag vom Jahre 1437 Dienstag vor Petri Stuhlfleier).

Bei einem solchen Vorgange mußte es daher geschehen, daß das alte ursprüngliche Recht nach und nach verloren ging, ohne daß etwas ausdrückliches über dessen Aufhebung vorhanden wäre. Es trat an die Stelle derselben die zum Recht erwachsene Uebung und Gewohnheit, welche man sich bei der Annahme oder Huldigung eines jeden neuen Landesherren bestätigen ließ.

Hier darf nicht übersehen werden, daß im XIV. und XV. Jahrhunderte der Abschaffung einer förmlichen Landesordnung, wie solche später in Mähren erscheint, die langwierigen und verderblichen Kriege zwischen Jodok und Prokop, dann die nachfolgenden Hussitenkriege, und endlich jene, die da zwischen König Georg von Poděbrad und König Mathias Korvinus geführt wurden, äußerst hinderlich waren.

Da nun in den äußerst stürmischen und durch unzählige Partheiungen zerfahrenen Zeiten des XIV. und XV. Jahrhundertes auch die Landtagbeschlüsse nur zu oft ohne Wirksamkeit blieben, griff man zu einem neuen und wirksameren Auskunftsmittel, und dieses waren die in dieser Zeit wiederholt geschlossenen Landfrieden, welche, wenn auch nicht immer und dem ganzen Inhalte nach, also doch größten Theils das gemeine Recht berührten, und solches, wenn gleich nur in gewissen und bestimmten Punkten und Artikeln auf eine begrenzte Zeit von Jahren genau vorzeichneten.

Die hieron bekanntesten sind:

Der erste vom Markgrafen Jodok und Prokop, dem Olmützer Bischofe Nillas und 57 mährischen Herren um das Jahr 1388 geschlossen. (Abschrift ohne Datum Nro. 531, Boček's Nachlaß).

Der zweite vom Jahre 1412. ddo. Brünn an Mariá Lichtmeß geschlossen auf 5 Jahre vom Könige Wenzel, Laček Krawač, Konrad, Bischof von Olmütz ic., besiegt mit 37 Siegeln. (Orig. im mähr. ständ. Archive).

Der dritte vom Jahre 1421. ddo. Brünn, Montag vor Elisabeth, auf 5 Jahre. Kaiser Sigismund, Johann, Bischof von Olmütz, Přemek, Fürst von Troppau, Wilhelm von Pernstein, Landeshauptmann ic. mit 49 Siegeln. (Orig. im mähr. ständ. Archive).

Der vierte vom Jahre 1434. Brünn, an Kunigunde. Albrecht, Herzog von Österreich als Markgraf von Mähren, Bischof von Olmütz, Wenzel von Troppau, Johann von Lomnitz, Landeshauptmann ic. mit 55 Siegeln. (Orig. im mähr. ständ. Archive).

Der fünfte 1440. Brünn, Donnerstag nach Pauli Befehlung. Paul Bischof, alle Abtei, Prälaten, Johann von Cimburg, Landeshauptmann, und andere Herren nach dem Tode Albrechts mit 126 Siegeln. (Orig. im mähr. ständ. Archive).

Der sechste 1456. Brünn, am allgemeinen Landtage Donnerstag nach Mathias. Bohuš, Bischof von Olmütz, Johann von Cimburg, Landeshauptmann ic. auf 2 Jahre, mit 18 Siegeln. (Orig. im mähr. ständ. Archive).

Der siebente 1477. Brünn, Dienstag an Simon und Juda. Bischof von Olmütz, Berthold von der Lippa ic. mit 19 Siegeln und dazu zwei separate Revers. (Orig. im mähr. ständ. Archive).

Der achtte 1484. Brünn, dominica in Albis. Bischof von Olmütz, Ctibor von Cimburg, Landeshauptmann, Berthold von der Lippa ic. mit 132 Siegeln und 150 separaten Reversen, auf 15 Jahre. (Orig. im mähr. ständ. Archive).

Der neunte 1496. ddo. Brünn, dominica in Albis, in Gegenwart des Königs Wladislaws, Johann von Lokowitz, Heinrich von Lippa ic. mit 35 Siegeln. (Orig. im mähr. ständ. Archive; Abschrift in der geschriebenen mährischen Landesordnung vom Jahre 1516).

Der zehnte 1530. Olmütz, Samstag nach Valentin. Landfrieden vom Kaiser Ferdinand I. Abgdruck in der Landesordnung vom Jahre 1535, 1545 und 1562.

Daß diese Landfrieden die später üblichen Landesordnungen wenigstens theilweise erzeugt haben, zeigt nicht blos ihr Inhalt, sondern auch der Umstand, daß dieselben, und zwar insbesondere die letzteren nicht blos in die geschriebenen Landesordnungen (knihá Tovačovská, knihá Cibora z Drnovic, a zřízení nejstarší Mark. Mor. 1516—1530), sondern auch in die gedruckten v. J. 1535, 1545, 1562 und 1604 als ein besonderer Bestandtheil derselben aufgenommen wurden.

Die vielen, wie schon erwähnt wurde, fast bei jedem Landtage statuirten Bestimmungen, dann die öfter erneuerten Landfrieden, so wie auch die bis zum Jahre 1480 von den Landesfürsten den Ständen verliehenen Privilegien, worunter nebst den schon früher erwähnten insbesondere jene vom Jahre 1417, ddo. Pragę. König Wenzel bestellt den Peter Krawač zum Landeshauptmann

und weiset ihm zum Gehalte 800 Mark und 20 Dreilinge Wein an. (In der Bestätigungsurkunde des Königs Vladislav vom Jahre 1487 unter den ständischen Privilegien Nro. 59 im Landesarchive).

1455. Wien an Aleri. König Ladislaw überläßt dem Johann von Cimburg, Bohuš, Bischof von Olmütz und einigen anderen Personen die Regierung der Markgrafschaft auf 2 Jahre. (Orig. im Landesarchive unter den Privilegien Nro. 47).

1458. Znaim, 16. Juni. König Georg bestätigt alle Privilegien vom Könige Johann und zwar vom Jahre 1311, 1323 und 1327. (Enthalten in der Bestätigungsurkunde des Königs Ludwig vom Jahre 1523 unter den Privilegien Nro. 109 im mährischen Landesarchive).

1464. Olmütz, 13. Jänner. König Georg vereinigt Mähren mit Böhmen. (Orig. im mährischen Landesarchive Nro. 49 unter den Privilegien).

1479. Olmütz, 25. Juli. König Mathias bestätigt die vom Könige Georg confirmirten Privilegien. (In der Bestätigungsurkunde des Königs Ludwig vom Jahre 1523, unter den Privilegien Nro. 109 im mährischen Landesarchive) — gehören, haben endlich in den 70er Jahren des XV. Jahrhundertes bei den Ständen den Wunsch rege gemacht, alle die löslichen und althergebrachten Gewohnheiten, die vielen und mannigfaltigen Rechte und Privilegien, so wie auch die verschiedenen Landfrieden in ein eigenes Buch zusammen tragen zu lassen, um dieselben vor Vergessenheit zu schützen.

Diese eben so schwierige als wichtige Arbeit haben sie an den damaligen, in einem ungemein großen Ansehen stehenden Landeshauptmann Cibor von Cimburg auf Tobitschau (1469—1495) übertragen, weil sie wußten, daß derselbe, ebenso wie sein ausgezeichneter Vater Johann von Cimburg (Landeshauptmann vom Jahre 1440—1456), alle die historisch wichtigen, und insbesondere auf die Verwaltung bezüglichen Momente Mährens seit dem Tode des Markgrafen Albrechts genau ausgezeichnet hat. Mit der größten Bereitwilligkeit ist Cibor dem Wunsche der Stände entgegen gekommen, und hat bereits im Jahre 1480 oder höchstens im Jahre 1481 das von ihm verfaßte und allgemein unter dem Namen „Kniha pana Cibora z Cimburka a z Towačowa“ oder abgekürzt „Kniha Towačowská“ bekannte Werk dem Bischofe von Olmütz, Protas von Bostowic (1457—1482), zur Durchsicht und Vorlage an die Stände übergeben. In der Vorrede zu diesem seinem Werke, welche mehr das Gepräge einer Zuschrift trägt, schämt sich dieser große Mann nicht zu gestehen, daß dasselbe unvollkommen ist, und daß er die allenfallsigen Mängel derselben nachträglich ergänzen wolle. Er spricht hierin zugleich den aufrichtigen Wunsch aus, daß auch andere betagte und wohlsverhaltene adelige Personen um die Angabe der ihnen erinnerlichen alten Gebräuche und Gewohnheiten ersucht werden, indem er erkannte, daß noch vieles gefunden werden dürfte, was ausgezeichnet werden sollte.

Daher denn auch die Verschiedenheit der in der letzteren Zeit zu Tage ge-

förderen Exemplare dieser *Kniha Towačowská*. (8 von einander mehr oder weniger abweichende sind im Landesarchive).

Das ursprüngliche vom Jahre 1481 herrührende und den Ständen übergebene dürfte unbestritten das bei der mährischen Landtafel aufbewahrte sein; dafür spricht wenigstens der Umstand, daß in demselben durchgehends die Schrift aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhundertes vorkommt, und daß keine einzige der darin aufgezeichneten Nachrichten über das Jahr 1480 reicht. Dieses Werk besteht aus zwei Theilen, wovon der erste die Rechte, d. i. die Gebräuche, Gewohnheiten, Formeln, Eide, Huldigungen, Landrechts- und Landtagsvorschriften, und der zweite die Privilegien und Freiheiten Mährens enthält.

Das Ansehen dieses Werkes war ungemein groß. Es bildete selbst die Grundlage der künftigen gedruckten Landesordnung, ja dasselbe galt selbst als Norm während der Revision der Landesordnung in den Jahren 1564, 1567, 1584 und 1608.

(Schade, daß dieses für die mährische Rechtsgeschichte äußerst wichtige Quellenwerk bisher noch nicht im Druck erschienen ist, was um so mehr zu wünschen wäre, als die Böhmen ihren Vistorin Kornelius von Wöhrd, der von dem königl. böhmischen Landrechte und von der Landtafel in 9 Büchern geschrieben hat, im Jahre 1841 bereits veröffentlicht haben).

Nach dem Muster des Etibor von Eimburg und vielleicht aus Anlaß des in der Vorrede ausgesprochenen Wunsches verfaßten ähnliche, aber minder bekannte Werke: Adalbert Drnowsky von Drnowic, Unterkämmerer beim Olmützer Landrechte († 1520). (Literaturgeschichte v' Elverts p. 33) und der mährische Obersthofrichter Etibor von Drnowic (1526—1536) über die alten Landesgewohnheiten, Pühonen und Nálezen.

Die älteste geschriebene Landesordnung des Markgraftums Mährens, die mit dem Landfrieden des Königs Vladislav vom Jahre 1516 anfängt, in vielen Stücken der *Kniha Towačowská* ähnlich ist, und sich wesentlich von dem Werke des Etibor von Drnowic unterscheidet, bedeutende bis zum Jahre 1531 reichende Zusätze enthält, deren Verfasser aber unbekannt ist, befindet sich im Manuscript in der Bozelskischen Sammlung im Landesarchive. (S. auch Jungmann's Literatur p. 83 Nro. 299).

In der Literaturgeschichte v' Elverts wird p. 163 eine geschriebene Landesordnung vom Jahre 1528 des Heinrich Srňka citirt, welche sich in der ehemaligen Bibliothek des mährischen Landesadvokaten Wilhelm Alexander Balauß, Zeuge des in der ehemaligen Gubernial-Registratur vorhandenen Kataloges vorgefunden haben soll.

Heinrich Srňka ist jedoch ein bisher gänzlich unbekannt gebliebener Name; vielleicht war derselbe nur der Abschreiber, und die Landesordnung eine von den vorgenannten.

Die Unzulänglichkeit der *Kniha Towačowská* hatte sich aber bald herausgestellt, und zwar um so mehr, als durch die vielen seit dem Jahre 1480—1531

von den Landesfürsten den Ständen ertheilten Privilegien an den althergebrachten Rechten und Gewohnheiten geändert wurde, wovon die wichtigeren namentlich aufgeführt werden.

1484. Osen, Freitag vor dem Palmsonntag. König Mathias bestätigt die althergebrachten Rechte und entsagt den Erbansäßen bis ins fünfte Glied. (Orig. im mährischen Landesarchive Nro. 54 unter den Privilegien). Eine andere Urkunde von demselben Datum ist, daß jeder Einwohner dem althergebrachten Rechte gemäß leben solle. (Dasselbst Nro. 55).

1486. Iglau, Sonntag nach Maria Geburt. Vertrag zwischen König Mathias und Vladislav, wegen der Münze, Gerichtsvorladungen, Kriegsdiensten außer Landes und Vernichtung der Räuber. (Dasselbst Nro. 57).

Hieher ist auch zu zählen:

1486. Brünn, Samstag am Feste der 11,000 Jungfrauen. Vertrag der oberen zwei Stände mit den königl. Städten. (Dasselbst Nro. 56).

1490. Osen, 1. September. König Vladislav bestätigt die Rechte und Privilegien des Markgräflthums Mähren. (Dasselbst bei Nro. 109).

1492. Osen, Samstag nach Andreas. König Vladislav wegen Sizordnung der Herren und Ritter im Landrechte und gegenseitiger Titulatur. (Dasselbst Nro. 61).

1492. Osen, Samstag nach Kreuzerhöhung. Derselbe wegen Abhaltung zweier Landrechte und Bestellung nur eines Oberlandeskämmerers und eines Oberstaatsrichters. (Dasselbst Nro. 62).

1493. Osen, Dienstag nach Lucia. König Vladislav entscheidet über einige Punkte des im Jahre 1486 zwischen den zwei oberen Ständen und den königl. Städten geschlossenen Vertrages, namentlich bezüglich der Gerichtsvorladungen. (Dasselbst Nro. 63).

1496. Pressburg, an Gertrud. Derselbe setzt fest (Streit Gizingers und der Stände), daß ein jeder, der ein Landgut beigen will, dem Rechte der Markgräflhaft Mähren gemäß leben solle. (Dasselbst Nro. 64).

1497. Brünn, Dienstag vor Petri Stuhlfleier. König Vladislav bestätigt den Ständen des Markgräflthums Mähren die Art und Weise der Aufnahme des Landesherrn. (Dasselbst bei Nro. 109).

1510. Olmütz, Vatate. Derselbe bestimmt, daß die Güter kinderloser Herren und Ritter nicht an den König, sondern an die nächsten männlichen Verwandten des Verstorbenen fallen sollen. (Dasselbst Nro. 67).

1520. Olmütz, Freitag vor Fabian und Sebastian. Beschluß der Stände über die Sizordnung der Herren und Ritter in dem Landrechte. — Landtagsabhaltung nicht zur Zeit des Landrechts. — Rechnungslegung von Seite der Wormünder. (Dasselbst Nro. 75).

1520. Osen, Donnerstag an Nikolaus. König Ludwig bestätigt den vorigen Beschluß, bei Besetzung des Landeshauptmannes, Oberlandeskämmerers

und Oberstlandesrichters eine bestimmte Zahl Herren und Ritter um Rath zu fragen. (Dasselbst Nro. 74).

1520. *O*fen, an Nicolai. König Ludwig's Landfrieden mit den Ständen, (Dasselbst Nro. 76).

1523. *Olmuß*, Donnerstag nach Ostern. König Ludwig bestätigt alle Rechte der mährischen Stände und gestattet Erbansfälle bis ins sechste Glied. (Dasselbst Nro. 109).

1530. *Olmuß*, Samstag nach Valentin. Landfrieden König Ferdinand I. (Orig. im mährischen Landesarchive).

1531. *Brünn*, Freitag nach Mathäus. Vertrag des Olmützer Bischofs (Stanislaus I. Turzo 1497—1540) mit den Ständen wegen Gerichtsvorladungen, Testamentserrichtungen, Verwaltung des Waisenvermögens, Absager, Gestellung der Zeugen und Abhaltung der Landrechte selbst. (Orig. im mährischen Landesarchive Nro. 81 unter den Privilegien).

Nebst diesen Majestätsbriefen und Verträgen haben aber auch die fast bei jedem Landtage statuirten Satzungen insbesondere jenen Theil der *Kníha Továdowská*, welcher von der Gerichtspflege handelt, modifizirt.

Durch die oft sehr schnell auf einander gefolgten Modifikationen der Landrechtsartikel kam es endlich so weit, daß man nicht wußte, welche von den durch den Landtag statuirten Normen als die geltige zu betrachten sei. Um nun diesem Uebelstande, dem nothwendiger Weise eine allgemeine Unordnung in der Gerichtspflege hätte nachfolgen müssen, nach Möglichkeit abzuheilen, blieb kein anderes Mittel übrig, als alle bisher erlassenen Landrechtsartikel zusammenzutragen, und so faktisch die Revision derselben vorzunehmen.

Bei dem im Jahre 1531 zu Igau am Montage nach Margaretha in Ge- genwart des Königs Ferdinand I. abgehaltenen Landtage wurde daher dieser Gegenstand in Berathung gezogen, und eine eigene Commission aus der Mitte der Stände erwählt, und zwar der Olmützer Bischof Stanislaus (1497—1540), Johann Kuna von Kunstat, Landeshauptmann, Heinrich von Komnic auf Me- zeřič, Johann von Bernstein auf Helfenstein, Tobias von Boskowic auf Rošic, Leonhard von Lichtenstein auf Nikolsburg, Jaroslav der J. von Schellenberg, Wolf der J. von Kragl, Johann von Kunovic, königl. Unterkämmerer.

Aus den Rittern: Wilhelm von Wičkow auf Cimburg, Johann Ky- gowšh von Kygowie (Gaiwiz), Přemek von Wičkow, Wilhelm Waledy von Mürau, Johann von Daubrawka.

Aus den Wladyken: Zdenko von Šwábenic, Gindřich (Heinrich) von Vřeznic auf Tanowic und Johann Chotíšh von Ptěny, Richter des minderen Landrechtes, welche die Landrechtsartikeln aufzusuchen und zusammenzutragen sollten. (In dem, bei der mährischen Landchaftsregisteratur aufbewahrten Landtagsspatzetenbüche I. Fol. 98—103, heißt es nämlich: *Letha panie 1531 w pondieli po swaté Marthie držan gest Sniem obeczný w Miestie Gihlawie w pržilomnosti Neygasniegssibó kniežete a pana Ferdinanda a t. d. — Na kterémto Sniemu od Stawuow to-*

hoto Margkrabstwj k wyhledáň Artykulow k zprávie Soudu Zemskému Náležitých cíjm se lidee przi prawie Zprawowati magj wýdani gsu (die Namen der Kommissionsglieder sind schon oben angeführt) a li gsu tyto dole psané Artykule wyhledali a Zřídili.)

Die von der Kommission zusammengesuchten Artikel, 31 an der Zahl, sind ihrem vollen Inhalte nach baselbst abgeschrieben. Zum Drucke scheinen aber dieselben diesmal noch nicht gekommen zu sein; wenigstens ist darüber nichts bekannt.

Daß zwischen den Jahren 1531—1535 wegen der Zusammenstellung einer Landesordnung etwas geschehen sein mußte, erhellet daraus, daß der König Ferdinand I. in dem zu Znaim im Jahre 1535, nach dem Sonntage Invocavit (1. Fastensonntag) abgehaltenen Landtage, die Stände aufforderte, sie möchten, falls der Entwurf der Landesordnung noch nicht fertig sein sollte, über denselben alsfolglich und zwar noch in demselben Landtage berathen, und das Resultat dieser Berathung sammt dem Entwurfe der Landesordnung ihm zur Durchsicht vorlegen. Eine eigene Kommission wurde daher am Mittwoche nach Invocavit zur Zusammenstellung der in die Landesordnung aufzunehmenden Artikel erwählt und zwar: Stanislaus, Olmützer Bischof, Johann Kunz von Kunstat auf Lükow, Landeshauptmann, Christoph von Boskowic auf Trübau, Oberlandeskämmerer, Johann der Ältere von Sternberg auf Škvářic, Oberlandesrichter, Albrecht von Lichtenburg auf Hostim (Hößting), Heinrich von Mezerec auf Lomnic, Johann Osorvský von Daubrawic auf Walš, Tobias von Boskowic auf Rosic, Zdenko Žampach von Potenstein, Johann Rokytský von Lüdanic auf Eichhorn, Johann von Herotin auf Strážnic, Johann von Kunowic auf Ung. Brod, Landes-Unterkämmerer, Hynek Blýsk von Kornic auf Wesely.

Ritter: Wilhelm von Bičkow auf Gimburg, Přemek von Bičkow auf Prusinowic, Wilhelm Walechý von Mýrau auf Budkau, Albrecht von Hustopeč auf Bystřic, Johann Doktor von Daubrawka und Hradist auf Blansko.

Wladyslen: Ctibor von Grain (Wranow) auf Grain und Seletic, Johann von Lajar und Polic, Hauptmann der Znaimer Burg, Zdenko von Konic auf Šwabenic und Mostnienic, Heinrich Březnický von Nachod anf Tanowic, Peter Pražma von Bilkau auf Lestina, Wilhelm von Oberelbe auf Kurowic, Albrecht Bukuška von Bukuška, Ctibor Drnowský von Drnowic. (Interessant ist die bei demselben Landtage geslogene Verhandlung zwischen den Ständen und dem Könige über den in die Landesordnung aufzunehmenden Artikel wegen der Vorladung des Markgrafen vor das Landrecht, und wegen der in der Zukunft etwa vorzunehmenden Änderung der Landesordnung).

Der erste Punkt nämlich wegen der Vorladung des Markgrafen vor das Landrecht wurde nach dem Wunsche des Königs dahin angenommen, daß der Markgraf in den näher bezeichneten Fällen/ unter Beobachtung einer bestimmten Form vor das Landrecht geladen werden könne, wobei er jedoch durch den Landes-Unterkämmerer oder durch einen anderen Bevollmächtigten vertreten werden solle.

Die Änderung der Landesordnung wurde dagegen nicht bloss dem Willen der Stände, wie sie es verlangt haben, überlassen, sondern bestimmt, daß dieselbe nur mit Wissen und Zustimmung des Königs geschehen solle, indem bei wichtigen Gründen der Landtag wie z. B. im Jahre 1531 zu Iglau und jetzt zu Znaim zusammenberufen und gehört werden müsse, dessen Beschlüsse dem Könige zur Bestätigung vorgelegt werden sollen, da nur bei einem solchen Vorgange jede beabsichtigte Änderung der Landesordnung Gültigkeit erhalten könnte. (Landtagssammlung Suplbd. II, Fol. 63—69).

Das diese, durch den König bestätigte Landesordnung gleich nach dem beendigten Innauer Landtage dem Drucke übergeben wurde, bestätigt der Umstand, daß dieselbe schon am Mittwoch nach Petri und Pauli desselben Jahres (1535) auf Kosten des damaligen Oberlandesbeschreibers Othmar von Nepomuk aus der Luttscher Buchdruckerei (In monte Liliorum) in Klein Ostay durch Kaspar von Prosnig vollständig abgedruckt erschien.

Dies ist die älteste gedruckte mährische Landesordnung und ihr wesentlicher Inhalt folgender:

In der Einleitung heißt es, daß in dem 1535 zu Znaim nach dem Sonntage *Invocavit* (1. Fastensonntag) in Gegenwart des Allerdurchlauchtigsten Fürsten und Herrn Ferdinand I. Ungar. und Böh. Königs ic. abgehaltenen Landtage und zwar am Mittwoche eine Kommission zur Zusammenstellung der Artikel, nach welchen das Landrecht gehandhabt werden solle, gewählt wurde. Die Kommissionsglieder sind namentlich angeführt, und sind die oben aufgezählten.

Fol. I. fängt an mit dem Briebe König Wladislaus ddo. Ofen, Samstag nach Andreas 1492, womit der zwischen den Herren und Rittern geschlossene Vergleich bezüglich der Sizordnung und Ernennung der Landrechtsbesitzer, dann der Titulatur zwischen Herren und Rittern bestätigt wurde. (Orig. im mähr. Landesarchiv Nro. 61 unter den Privilegien).

Fol. XII—CXI. Die eigentliche Landrechts- und Landesordnung.

Fol. CXIII. Der Landfrieden vom Könige Ferdinand I. und den mährischen Ständen ddo. Olmütz, Samstag vor Valentin 1530, sammt beigesfügtem Formulare eines dazu gehörigen Reverses. (Dr. im mähr. Landesarchiv).

In demselben ist gleich nach dem vollen Titel des Königs der damalige Bischof von Olmütz Stanislaw, dann die Oberstlandesoffiziere, nach diesen der Herrenstand und nach diesem der königl. Untersämmerer, dann der Prälaten- und nach diesem der Ritterstand und zuletzt die königl. Städte Olmütz, Brünn, Znaim, Zalau, Hradisch und Neustadt angeführt.

Fol. CXXVII. Der zwischen den zwei oberen Ständen (Herren und Rittern) und den königl. Städten ddo. Brünn, am Samstage der 11,000 Jungfrauen 1486 geschlossene Vergleich bezüglich des Ankaufes landläufiger Güter durch die Bürger, und der Stadthäuser durch die Herren und Ritter. (Orig. im mähr. Landesarchiv Nro. 56 unter den Privilegien).

Fol. CXXXV. Entscheidung des Königs Wladislaw ddo. Dßen, Dienstag

nach Lucia 1493 in dem Stritte zwischen den Herren und Rittern an einer, und den Bürgern der königl. Städte an der andern Seite bezüglich einiger Punkte des im Jahre 1486 geschlossenen Vertrages mit der ausdrücklichen Feststellung, wann die Bürger vor das Landrecht und wann vor das Stadtrecht belangt werden können und sollen. (Orig. im mähr. Landesarchive Nro. 63).

CXL. Vertrag zwischen den Herren und Rittern an einer, und den königl. Städten an der andern Seite ddo. Olmütz, Freitag vor Fabian und Sebastian 1532, daß laut des (1486) geschlossenen und vom Könige Wladisslaw (1493) bestätigten Vergleiches die gegenseitigen Eingriffe in die Land- und Stadtrechte aufzuholen haben. (Orig. im mähr. Landesarchive Nro. 83).

Fol. CL. Vertrag zwischen dem Olmützer Bischof Stanislaw und den vier Ständen (Herren, Prälaten, Rittern und königl. Städten) ddo Brünn, am Freitag nach Mathäus 1531, daß die Olmützer Bischöfe nur bezüglich der neu zu kaufenden Güter vor das Landrecht, und bezüglich ihrer Tafelgüter vor ihr Lehnrecht vorgesetzten werden sollen. (Orig. im mähr. Landesarchive Nro. 81).

Hierauf folgt das Register.

Kaum war jedoch diese Landesordnung gedruckt und publicirt, als man die Mangelhaftigkeit derselben einsah und an die vervollständigung derselben dachte. Denn schon im Jahre 1538 wurde bei dem zu Brünn, Donnerstag nach Kunigunde, abgehaltenen allgemeinen Landtage eine eigene Kommission gewählt, und zwar aus jedem der vier Stände zwei, welche die alte Landesordnung durchsehen und jene Artikeln aufzusuchen sollte, die der neuen Landesordnung beizufügen wären. Die Kommissionsglieder waren:

Herren: Johann von Kacow, Pütha von Lüdanic.

Prälaten: Abt von Grabisch, Abt von Saar.

Ritter: Wilhelm Kurowitsch, Albrecht von Hustopeč.

Städte: Johann Gerolt und Johann Knesl von Brünn. (Landtagssammlung I. Fol. 156 b).

Diese Kommission scheint jedoch unthätig geblieben zu sein, weil bei dem im Jahre 1539 zu Brünn um Bartholomäi abgehaltenen Landtage eine neue Kommission (darunter Heinrich von Lomnic auf Mezeric, Wilhelm Kuna von Kunstat, Tobias von Boskowic auf Černáhora und Rosic u. s. w.) zu demselben Beschuß erwählt wurde, welche am Tage des heil. Johann des Evangelisten zu Brünn zusammentrat und die Revision der Landesordnung vor sich nahm. (Siehe Einleitung der gedruckten Landesordnung vom Jahre 1545).

Die Arbeit dieser letzteren Kommission scheint aber nicht entsprochen zu haben, weil schon im Jahre 1542 bei dem zu Olmütz, am Montage nach Johann dem Täufer abgehaltenen Landtage neuerdings eine Kommission zur Aufsuchung der Landesbeschlüsse erwählt wurde, und zwar aus den Herren: Johann von Lüdanic und Wenzel von Boskowic, und aus den Rittern: Ulrich Přepejčík von Richenburg und Mathias von Hartunkau, denen die, bei dieser Aufsuchung ge-

machten Auslagen aus den Landesgeldern zu vergüten beschlossen wurde. (Landtagspamätkenbuch I. Fol. 201).

Diese Kommission scheint jedoch die ihr übertragene Arbeit nicht zu Stande gebracht zu haben, weil in dem zu Brünn im Jahre 1544 am Montage des heil. Wenzel abgehaltenen Landtage an ihre Stelle eine neue erwählt wurde, welche die alte Landesordnung korrigiren, und die alten, so wie auch die neuen Verordnungen zur Führung des Landrechtes aufzuchen sollte, was dieselbe auch wirklich gethan hatte. In der Einleitung zu der im Jahre 1545 zu Olmütz bei Johann Olivetsky von Olivet auf Unkosten des damaligen Vice-Oberflandschreibers, Wladysken Mathias von Hartunkau gedruckten (jedoch erst am Dienstage vor drei Königen 1546 beendeten und mit dem Wahlspruche „*Spes mea in alto*“ versehenen) Landesordnung heißt es nämlich, daß in dem zu Brünn am Montage des heil. Wenzel 1544 abgehaltenen Landtage eine Kommission aus den Herren und Rittern (darunter Johann von Žerotin auf Strážnic, Oberflandeskämmerer etc., Johann Jagimáč von Kunstat auf Jaispitz und Taikowic Oberflandrichter etc.) gewählt wurde, welche beim nächsten Brünner Landrechte um Martini zusammenkommen, die alte und neue Landesordnung durchsehen, so wie auch die alten und neuen auf die Führung des Landrechtes bezüglichen Verordnungen aufzuchen und korrigiren sollte.

Hiebei sollte sie insbesondere auf die Landesordnung vom Jahre 1535 und auf die Arbeit der im Jahre 1539 um Bartholomäi gewählten Kommission Rücksicht nehmen.

Der Inhalt dieser ohne königlicher Sanction gedruckten Landesordnung ist folgender:

I. Art. Dass das Markgrafthum Mähren frei ist. (Ist in der Landesordnung von Jahre 1535 nicht enthalten, wohl aber in der *Kníha Towačowská*).

II. Art. Landfrieden König Ferdinands vom Jahre 1530 ddo. Olmütz, Samstag vor Valentin. (Landesordnung 1535 auch)

III. Landfriedenreversformel. (Landesordnung 1535 auch)

IV. Art. Von den Freiheiten in dem Landrechte. (Landesordnung 1535 nicht)

V. Vom Troppauer Fürstenthume (eigenes Landrecht, Appellation nach Mähren) *Kníha Towačowská*. —

VI. Art. Brief König Wladislaus ddo. Čen, Samstag vor Andreas 1492. (Bei der Landesordnung 1535 voran; hier die Namen ausführlicher, und am Schluße die Strafsanktion gegen die Verleher desselben).

Dann folgt die eigentliche Landrechts- und Landesordnung mit vielen Erläuterungen und Zusätzen, die in der Landesordnung vom Jahre 1535 nicht vorkommen, wovon aber viele im Tobitschauer Buche enthalten sind.

Nach dem letzten Artikel „Von den Juden und ihrem Wucher“ folgt:

a) Der Vertrag zwischen den oberen Ständen und königl. Städten vom Jahre 1486 ddo. Brünn, am Tage der 11,000 Jungfrauen (Landesordnung 1535, Fol. CXXVIII.).

b) Der Ausspruch König Wladislaus ddo. Osen, Dienstag nach Lucia 1493.
(Landesordnung 1535, Fol. CXXXV.)

c) Ausspruch König Ferdinands I. ddo. Prag, Mittwoch vor Sofia 1539, wegen Vorladung der Bürger vor das Landrecht.

d) Der Ausspruch König Ferdinands I. ddo. Prag, Mittwoch vor Sofia 1539, wegen Vorladungen der Herren und Ritter.

e) Ausspruch König Ferdinands I. ddo. Mittwoch vor Sofia 1539, wegen Steuern.

f) Vertrag ddo. Olmütz, Freitag vor Fabiani und Sebastiani 1532 zwischen den Herren, Rittern und königl. Städten bezüglich der gegenseitigen Vorladungen vors Gericht. (Landesordnung 1535, Fol. CXL.)

g) Vertrag ddo. Brünn, Freitag nach Mathäus 1531 zwischen dem Olmützer Bischof und den Ständen, wann der erste vor dem Landrechte und wann vor dem Lehrenrechte zu belangen ist. (Landesordnung 1835, Fol. CL.).

Schluß: Register.

NB. (Ein Exemplar dieser Landesordnung ist im Grenzenmuseum der k. k. mähr. schles. Gesellschaft zur Förderung des Ackerbaus, der Natur- und Landeskunde, ein zweites bei der mährischen Landtafel und ein drittes, jedoch unvollständiges, im Landesarchive).

Nach fünf Jahren, und zwar bei dem Brünner Landtage um Georgi 1550 wurde aber schon wieder bestimmt, daß der Olmützer Bischof, der Landeshauptmann, die Landesoffiziere und die Landrichter mit Zustellung von Gliedern aus dem Herren- und Ritterstande bei dem nächsten Olmützer Landrechte die Korrigirung der Landesordnung vornehmen und eine neue zusammenstellen sollten, wobei jedoch unter Einem festgesetzt wurde, daß bis zur Zusammenstellung der neuen, die alte zu gelten habe. (In dem Landtagsspatzenbuch II. Fol. 12. b., heißt es nämlich: Na tom sau se také Stawowé snesli czo se wyhledanij a przechlidnuti wszech Zrzizenj Zemských, a kdež by se gedno s druhým poteykalo nopravenij aby se porzadek k Prvnijmu Znogemskému Zrzijzenij czož potřebného vvedli a w giedny Knijžky tisknauti dali a t. d., wssakz než by se to tisknauti a Wuobec wyhlasyli mielo aby prwe gehoti Mti. Kralowskau a Stawy to przechlidnuto bylo, než do toho czasu Pokudž se to tak nenanridij a w giedny knijžky spraweno nebude, przedesslymi Zrzizenimi aby se przi Saudu y obecnie zprawowali).

In denselben Jahre wurde aber gegen den voranstehenden Beschluß bei dem am Samstage vor Kreuzerhöhung abgehaltenen Landtage zu dieser Arbeit neuerdings eine eigene Kommission erwählt, und zwar aus den Herren: Wenzel von Boszowic, Heinrich von Komnic, Wenzel Haugwic von Bissupic, und wenn dieser wegen Einhebung der Steuer nicht erscheinen könnte, also statt ihm Johann von Kaunic.

Aus den Rittern: Přemek von Wiclow, Landesunterkammerer, Peter Pražma von Vilkau, Johann Ždánšy von Zastřízl, Mathias von Hartunkau,

(Dieser sollte mit den Landesordnungen, Registern und Gedenkbüchern zugegen sein), welche am künftigen 1. Fastensonntage zusammenzutreten und zum nächsten allgemeinen Landtage das Elaborat vorzulegen hatte. (Landtagssammlensbuch II. Fol. 21.)

Nun hätte man denken sollen, daß diese für das Land so wichtige Angelegenheit bald zum gewünschten Ende geführt werde, und dies um so mehr, als der König den im Jahre 1553 am Freitag nach Lucia beim allgemeinen Landtage versammelten Ständen unter Rückstellung der ihm vorgelegten Elaborate bedeuten ließ, daß sie die vorzutragenden Verbesserungen, so wie auch die Abweichungen derselben von der alten Landesordnung niederschreiben und ihm zur Einsicht vorlegen sollten. (Landtagssammlensbuch II. Fol. 47).

Dieser Aufforderung sind die Stände dadurch sehr schnell nachgekommen, daß sie bei dem hierauf im Jahre 1554 zu Brünn um Hieronymi abgehaltenen Landtage eine eigene Kommission erwählten, welche mit besonderer Vollmacht versehen, sich zum Könige, falls derselbe sie berufen würde, zu begeben hätte, um die Durchsicht des vorgelegten Entwurfes im Namen der Stände mit dem Könige vorzunehmen.

Die Kommissionsglieder waren:

Aus den Herren: Der Landeshauptmann (Wenzel von Lubánic), ~~de~~ Marschall (Berthold von der Lippa), der Oberstlandrichter (Wenzel von Boskov), und Zdenko von Waldstein.

Aus den Rittern: Der Unterlämmerer (Přemek Prusinowitsch von Wülow), Johann Zdánitsch, Wenzel der Ältere Pobstatisch, Ambros von Ottendorf (Dasselbst Fol. 58).

Nichts desto weniger blieb aber diese Angelegenheit durch eine längere Zeit unberührt liegen. Selbst die bei dem zu Brünn um Invocavit 1558 abgehaltenen Landtage gewählte Deputation (aus den Herren: Sigmund Held von Klement und aus den Rittern: Sigmund von Jaszkil — Landtagssammlensbuch II. Fol. 128 b.), welche dem Könige die Bitte wegen Beschleunigung der Landesordnungs-Revision vorbringen sollte, brachte nicht die gewünschte Wirkung hervor.

Ja auch die vom Könige im Jahre 1560 an die Stände gerichtete Forderung, daß sie aus ihrer Mitte irgend welche Bevollmächtigte an sein Hoflager senden, um endlich die Revision der Landesordnung vornehmen zu können, blieb ohne Erfolg. Die Stände protestierten nämlich in dem am Freitag nach Semigunde des selben Jahres abgehaltenen Landtage gegen diese königliche Aufforderung, vorgebend, daß die Absendung von Bevollmächtigten außerhalb des Landes zur Vornahme der Landesordnungs-Revisionen den althergebrachten Gewohnheiten des Landes zuwiderlaufend sei, obgleich sie selbst, wie bereits erwähnt wurde, in dem zu Brünn um Hieronymi 1554 abgehaltenen Landtage behufs der schnelleren Beendigung dieses Gegenstandes die Bevollmächtigten gewählt hatten.

Die Wahl wurde diesmal nicht nur nicht vorgenommen, sondern selbst der Beschluß gesetzt, die Revision der Landesordnung bis zur Ankunft des Königes nach Brünn, (die ihnen wahrscheinlich in Aussicht gestellt wurde), zu verschieben.

Wie dahin wurde jedoch das Tobitschauer Buch und die Znaimer Landesordnung (vom Jahre 1535) als Norm und Maßgebend bestimmt. In dem Landtagss-
pamätslenbuche II. Fol. 166. b. heißt es nämlich: „Yakož gehot Mt. Czysaržska tolō
po Stawich ziadali raczi, aby wosoby s moczy k gehoti Mli. Czisarzske wyslanij
byli z Strány naprawenij a korygowaniij Zrzijzenij Zemských, Y poniewadz
w ziadnych Pamietiech toho se nagyti nemnože aby sē to kdy przedessle
zachowawalo, aby wosoby splnu moczy wen z Země k naprawenij Zrzijzenij
Zemskeho wysilanij beywali. Na tom sme se snesly aby ten Artikul do štiaſt-
ného Przigezdu gehoti Mt. Czisarzske sem do tohoto Markrabstwij odložien
byl, a tieczo cziasuw abyhom se wuobecz y pri Prawie Knijzkami Panie
Towačowského a Zrzijzenim Znogenským sprawowaly.“

So blieb die Sache unerledigt bis zum Jahre 1562. Da wurde höchst wahrscheinlich bei dem zu Olmütz, Mittwoch vor drei König, abgehaltenen Landtage wegen der neuen Auflage der Landesordnung ein Beschluss gefaßt, weil der in eben diesem Jahre zu Olmütz bei Johann Günther auf Kosten des Vladislav Mathias von Hartkau auf Čech, Oberslandschreibers in Mähren, gedruckten Landesordnung, die übrigens jener vom Jahre 1535 ganz gleich ist, die nachstehenden zehn Beschlüsse des eben erwähnten Landtages, wie solche von Sr. Majestät dem Könige bestätigt wurden, beigebunden erscheinen:

I. Ueber die Einlagerer.

II. Räuber, Straffendäuber und Urgichter.

III. Antwort der Stände an die königl. Städte (aus dem zu Olmütz 1542. um Johanni abgehaltenen Landtage) bezüglich der Missethäter und Landeschädiger

IV. Scharfrichter.

V. Straßen.

VI. Gewehre (Wem der Gebrauch derselben zusteht).

VII. Entlassungsbrieze.

VIII. Theuerung in den Wirthshäusern und ungleiches Maß.

IX. Einkauf der Landgüter durch Ausländer.

X. Ueber Herren- und Ritterstandspersonen, so in Dörfern sich aufhalten.

Wald wurde aber auch diese Landesordnung als unzureichend erkannt.

Wie konnte sie auch genügen, da selbe außer den eben jetzt erwähnten zehn neuen Artikeln nichts anderes enthält, als das im Jahre 1535 zu Znaim Genehmigte?

Im Jahre 1567 haben daher die bei dem zu Brünn um das Fest der heiligen dret Könige in Gegenwart des Königes abgehaltenen Landtage verfamimelten Stände eine Kommission ernannt (darynter der Olmützer Bischof, der Marschall, wenn er im Lande sein wird, der Oberslandeskämmerer, der Oberslandesrichter, Hanuš von Haugwic auf Bišupic, Johann der ~~Ueltre~~ von Žerotin und Johann Kropáč von Novédoměř; und aus den Rittern: Wenzel Hodický von Hodic, Johann Zahradec von Zahrádek, Záviš von Wíckow, Wenzel der ~~Ueltre~~ Pobstasch von Prusinowic, Bohuš Keleršch von Keler, Jaroslav von Zastříh), welche um

Martini (Landrecht) zu Olmütz zur Aufsuchung der Landrechtsartikel zusammenkommen, und ihren diesjährigen Beschluß dem nächsten Landtage vorlegen sollte, auf daß darüber die Bestätigung Sr. Majestät des Königs eingeholt werden könnte. Unter Einem wurde auch festgestellt, daß bis zur Zustandekommen der neuen Landesordnung die Knha Towačowská und die Znaimer Landesordnung vom Jahre 1535 zu gelten habe. (E. P. B. II. Fol. 273).

Diese eben bestellte Kommission scheint aber wenig oder gar nichts gearbeitet zu haben, denn schon im Jahre 1569 wurde bei dem zu Olmütz am Montage nach Johann den Täufer abgehaltenen Landtage eine neue Kommission ernannt; aus dem Herrenstande: der Oberlandeskämmerer, Oberstlandrichter, Leo von Rozmital, Ulrich von Kaunic, Friedrich Březnický von Náhod, Johann Kropáč von Newědomý; und aus dem Ritterstande: Wenzel Hobický, Obersthofrichter, Peter Čertoregský, Balthasar Schwenz, Johann Pražma, Dietrich der Ältere Podstatský, Johann Šebestián. Auch sollte der Oberlandesbeschreiber Dietrich Podstatský mit den anderen Landesoffizieren und Schreibern des Olmützer Kreises zugegen sein, und dazu die Landesordnungen und andere nöthige Sachen mitnehmen) und ihr bedeutet, daß sie während des zu Prag abzuhaltenen allgemeinen Landtages durch den Oberlandeskämmerer nach Olmütz zusammenberufen werden, dort die Revision der Landesordnung vornehmen, so wie auch die derselben beizufügenden Landrechtsartikel aufzusuchen und sodann dem nächstzuhaltenden Landtage vorlegen sollte, um sodann die Bestätigung Sr. Majestät einholen zu können. (Dasselbst Fol. 309).

Der dieser bestellten Kommission gegebene Termin war viel zu kurz, um eine so wichtige Arbeit vollenden zu können. Sie blieb im Rückstande. Deshalb haben aber auch die Stände bei dem im Jahre 1571 zu Olmütz, am Montage nach Prokopi, abgehaltenen Landtage mit ausdrücklicher Erwähnung daß die Kommission wegen der Kürze der Zeit (bis zu dem im Jahre 1570 in Brünn, am Montag nach Bonifaz, abgehaltenen Landtage) nicht hatte fertig werden können — beschlossen, daß die obersten Landesoffiziere und Landrichter die Korrigirung der Landesordnung bei dem nächstfolgenden Brünner Landtage, und falls dieselbe nicht beendigt werden könnte, also ganz gewiß bei dem darauf nächstfolgenden Landtage vornehmen sollen, wozu sie aber eine größere Zahl von Gliedern aus allen Ständen beizuziehen hätten, deren Wahl ihnen überlassen wurde. (Landtagssammlungen III., Fol. 20 b.).

Dasselbe Jahr wurde jedoch bei dem zu Brünn um Viktorin abgehaltenen Landtage der der Kommission gegebene Termin verlängert, und zwar bis zum Olmützer Landtage, welches um drei Könige abgehalten werden wird, weil nämlich das Brünner Kunigunde Landrecht verlegt wurde. (Dasselbst Fol. 32 a.).

Ungeachtet dieser doppelten Terminsverlängerung ist diese Arbeit doch nicht vollendet worden. Den Ständen blieb demnach nichts anderes übrig, als bei dem zu Brünn im Jahre 1574 um Laurenti abgehaltenen Landtage den vorigen

Beschluß zu erneuern, und den Landesoffizieren und Landrichtern aufzutragen, bei dem nächsten Landrechte, welches auf den eben abgehaltenen Landtag folgen wird, die Revision der Landesordnung ohne Aufschub vorzunehmen. (Dasselbst Fol. 76 a.).

Aber auch dieser ziemlich kategorische Beschuß scheint ohne Wirkung geblieben zu sein, weil bei dem im Jahre 1575 zu Brünn, am Dienstage nach Maria Opferung, abgehaltenen Landtage neuerdings beschlossen wurde, die alte Znaimer Landesordnung vom Jahre 1535 sammt den, von Sr. Majestät dem Könige bestätigten Artikeln über Einlagerung, Schmähreden und Testamente für Jedermann drucken zu lassen.

Der bei dem vorigen Landtage gefaßte Beschuß wegen Korrigirung der Landesordnung wurde abermals erneuert. (Dasselbst Fol. 102 a.).

Ganze 9 Jahre wurde jedoch diese Arbeit verschoben, bis wieder im Jahre 1584 bei dem zu Brünn, am Montage nach 3 König, abgehaltenen Landtage der im Jahre 1571 (Landtag nach Procopi) gefaßte Beschuß erneuert wurde, daß nämlich die Landesoffiziere und Landrichter die Revision der Landesordnung mit Zugiehung von Ständemitgliedern beim nächsten Brünner Landrechte vornehmen und beantragen sollen, was in die dringend nothwendige Landesordnung von den neulich beschloßnen und von Sr. Majestät dem Könige bestätigten Artikeln, dann von den publizirten Nálezen und Páhonen, so wie auch aus der Knih Towačowská zur Richtschnur für das Landrecht aufzunehmen wäre, damit dieselbe sobald als möglich gedruckt erscheinen könnte. Auf daß aber diese Arbeit keinen Aufschub leide, wurde in demselben Landtage dem Oberslandschreiber mündlich aufgetragen, den Oberslandesoffizieren und Landrichtern alle Befehle zum nächsten Landrechte vorzulegen. (Landtagßpamatkenbuch XI. Fol. 19 b.).

Diesmal wurde erst ernstlich dieser so oft hin und her geschobene Gegenstand in Angriff genommen, er wurde aber dadurch wieder verzögert, daß der Oberslandschreiber sammt dem ihm zugetheilten Mathias Žalkowský mit den erforderlichen Abschriften nicht hatte in der ihm gegebenen Frist fertig werden können. Daher geschah es denn auch, daß in dem zu Iglau im Jahre 1585, am Montage nach Invocavit, abgehaltenen Landtage demselben ein neuer Termin, und zwar bis zum nächsten Landrechte ertheilt wurde. Unter einem wurde aber bestimmt, daß dem früheren Beschuße zu Folge die so zusammengestellte Landesordnung von den Oberslandesoffizieren und Landrichtern durchgesehen, und nach Bedarf (oder ihrem Ermessen) ausgebessert werde.

Gleich nach vollendeter Arbeit sollen sie bei Sr. Majestät dem Könige die Bestätigung derselben ansuchen, auf daß endlich einmal zum Drucke derselben geschritten werden könne. (Der diesfällige Beschuß in dem Landtagßpamatkenbuch XI. Fol. 63 b., lautet wörtlich: „Poniewadź gest negwiššy Pan Pisarz se Panem Matyassem Zialkowským Podle Przedesslého narzizni Sniemownjho Zaslussnymi Prziczymi Zrizenj Zenškého do nyniegssyho Sniemu w Spis vwesti nemohl. Protož aby to do Neyprw przisstho Saudu spolu se panem Matiassem Zialkowským toho dele neodkladacicz, Podle weyss Psaného narzi-

zenj Sniemowniho k wyrzisenj swemu priwedli. A to se Gich milostem Neywyzssym Panuom Aurzednikom, a Panom Saudecym Zemskym od Panuow Stawuow w Mocz dawá, aby Gich milosti takowé Zrzizeni Przehlydnauti, Skorygowati, y to czožby se Gich milostem za Potrzebného w niem oprawili wiedielo naprawili, o Potwrzeni Przi Geho milosti Czysarzské tohož Zrzizeni gednatí, y ge tisknauti moczy dali ráczili".

Drei volle Jahre hatte es aber gebraucht, bis der Oberstlandschreiber mit der ihm übertragenen Arbeit fertig wurde. Dies beweiset der Beschluß der Stände, welchen sie in dem zu Brünn 1588 am Montage nach Judica gehaltenen Landtage in dieser Angelegenheit gefaßt hatten.

Dieser lautet folgender Massen: Nachdem der Oberstlandschreiber, sein Stellvertreter und Mathias Žalkovský dem letzten dießfalls gefaßten Landtagsbeschluße gemäß die Landesordnung durchgesehen, und aus dem Tobitschauer Buche die zweckdienlichen Artikeln bezüglich des Landrechtes ausgezogen, und auch viele von den neulich genehmigten, und von Sr. Majestät dem Könige bestätigten Artikeln mit denselben in Verbindung gebracht hatten, so wurde es den Oberstlandesoffizieren und Landrichtern eben so wie früher überlassen, alle diese beantragten Artikeln durchzugehen, zu korrigiren und die so verbesserte Landesordnung dem Oberstlandschreiber zur Druckveranlassung zu übergeben, welche sodann als Norm für künftige Zeiten zu gelten hätte. (Dasselb Fol. 155 b.).

Ungeachtet dieser dringenden, an die Landesoffiziere und Landrichter gestellten Aufforderung, sich mit der ihnen übertragenen Arbeit zu beeilen, wurde doch abermal damit gezögert. Die Stände sahen sich daher in dem zu Brünn am Montage nach Misericordia 1590 abgehaltenen Landtage abermals bemühtigt, die Obersten Landesoffiziere zu ersuchen, sie möchten doch endlich einmal die Landesordnung vor, oder nach dem nächsten Brünner Kunigunde-Landrechte durchsehen, korrigiren und dem Oberstlandschreiber zur Drucklegung übergeben. (Dasselb Fol. 194 b.).

Alles dieses half aber nichts. Die Zögerung dauerte fort, so daß die Stände das vorerwähnte Urgens aus den zu Brünn, am Freitage vor Maria Verkündigung 1593, und zu Olmütz, am Montage nach Fesir 1594 gehaltenen Landtagen an die Oberstlandesoffiziere erneuern mußten. (Dasselb Fol. 290 a.).

Im Jahre 1596 ist endlich das Operat geliefert, und bei dem zu Olmütz um Johanni abgehaltenen Landtage durch eine eigene Kommission, zu welcher eine große Zahl der Herren und Ritter beigezogen wurde, revidirt worden, worauf dasselbe auch dem Könige Rudolph mittelst einer eigenen Deputation in Prag zur Durchsicht und Genehmigung vorgelegt wurde; so heißt es wenigstens in der Antwort, welche König Rudolph durch die böhmische Hofkanzlei ddo. Prag 14. Juni 1602, der zu ihm wegen Drucklegung der Landesordnung gesendeten ständischen Deputation ertheilt hatte. (Siehe gedruckte Landesordnung vom Jahre 1604, Fol. IV.).

(Die Kommissionsglieder waren: Stanislaw Pawłowski, Olmützer Bischof;

aus den Herren: Friedrich von Žerotin, Landeshauptmann und Vice-Oberstlandhesslämmerer, Joachim Haugwic von Bišupic, Oberstlandrichter; Johann der Ältere Žerotin, Wilhelm von Raupov, Arkleb von Kunowic, Bernard Ludwig von Twarz, Ladislav Berka von Duba und Lipa, Ulrich Kragiš von Kragiš, Karl von Žerotin, Karl von Lichtenstein, Friedrich von Náhod. Aus den Rittern: Bernard Denovský von Denovic, Obersthofrichter, Nikolaus von Grádek, Unterkämmerer, Ctibor Šírakovský von Překau, Oberstlandschreiber, Dietrich Podstatský von Prusinowic, Wenzel Morkovský von Jastříz (c.).

Nun glaubten die Stände, daß sie die Bewilligung des Königs zur Drucklegung der von Ihnen beantragten Landesordnung erhalten werden. Darauf scheinen wenigstens die Vorbereitungen hinzudeuten, welche sie in dem zu Brünn am Mittwoch nach Invocavit 1597 abgehaltenen Landtage diesfalls getroffen haben. Der diesjährige Landtagsbeschluß lautet wörtlich:

„Nachdem die ständische Deputation, welche zu Sr. Majestät dem Könige nach Prag vor nicht langer Zeit abgesendet wurde, um nämlich die Bewilligung nachzusuchen, damit gemäß der Landtagsbeschlüsse von der Landesordnung eine neue Auflage gemacht werden dürfe, weil in der bisheriger viele Mängel sind, und überdies auch nur seltene Exemplare derselben vorgefunden werden, und die vorhandenen zum großen Schaden der Landeseinwohner nicht gleichlautend sind, und nachdem zu erwarten und zu hoffen ist, daß Se. Majestät dies bewilligen werden, so sollen die Druckkosten derselben von der um diese Zeit bereits eingehobenen Weinsteuern bestritten werden. (Dasselb. Fol. 378 a.).

Aber auch diesmal blieben die langgehegten Wünsche der Stände unerfüllt. Welche Hindernisse entgegen traten, ist zwar unbekannt. Aus den nachfolgenden Verhandlungen scheint jedoch hervorzugehen, daß den Ständen der vorgelegte Entwurf zur nochmaligen Revision zurückgestellt wurde. Darauf deutet wenigstens der bei dem zu Brünn am Montage nach Cantate 1599 abgehaltenen Landtage gefasste Beschluß, wo es heißt: daß, nachdem die Angelegenheit bezüglich der Landesordnung noch nicht zu Ende geführt worden ist, bestimmte Personen aus der Mitte der Stände, und zwar aus jedem Stande zwei. Diese waren aus den Herren: Joachim Haugwic von Bišupic, Oberstlandrichter, Karl von Lichtenstein auf Nikolsburg. Aus den Prälaten: Johann Skardonides, Abt von Welehrad, Sebastian Chotěborský, Probst von Neureusch. Aus den Rittern: Ctibor Šírakovský von Překau, Oberstlandschreiber, Jakob Wogsta von Bogduncowic. Von den königl. Städten: Prayner Gallus, Bürger von Olmütz, Johann Wenzel von Kolsdorf, Stadtschreiber von Brünn) gewählt werden, welche eine Woche vor dem künftigen Olmützer Johanni Landrechte zusammenkommen, die Landesordnung durchsehen, korrigiren, zu Stande bringen, und beim Beginne des Landrechtes den obersten Landesoffizieren und Landrichtern zur Einsicht vorlegen sollten. Die obersten Landesoffiziere sollten den von ihnen genehmigten Entwurf der Landesordnung abschreiben lassen, und ihn sodann dem Landeshauptmann übergeben, welcher im Namen der Stände, entweder allein,

oder falls er es für nothwendig erachten sollte, mit Zuziehung einer Ritterstands-person (welche der Aufforderung des Landeshauptmannes Folge zu leisten hätte) zu Sr. Majestät dem Könige sich zu begeben, und von demselben die Bestätigung der korrigirten Landesordnung zu erbitten hätte. Im Falle er (der Landeshauptmann) verhindert sein sollte, diese Reise zu unternehmen, wurde die Bestimmung einer andern Person den Oberstlandesoffizier und Landrichtern überlassen, denen überhaupt auch die Vergütung der Un Kosten anheimgestellt blieb. (Daselbst Fol. 395 a).

Nach beinahe zwei Jahren war das Elaborat fertig. Daselbe wurde aber dem Könige nicht durch den Landeshauptmann vorgelegt, sondern in dem zu Brünn um Dorothea (6. Februar) 1602 abgehaltenen Landtage eine eigene Deputation Ladislav Berla von Duba und Lipa, Oberstlandeskämmerer, Wilhelm Zaubek von Idetin, Oberstland schreiber, Wilhelm Dubsky von Třebomyslic) erwählt, welche von dem Könige in Prag die Bewilligung zur Drucklegung der Landesordnung ansuchen sollte.

In der Antwort, welche König Rudolph durch die königl. böhmische Hofkanzlei ddo. Prag 14. Juni 1602 dieser Deputation ertheilte, und welche der gedruckten Landesordnung vom Jahre 1604 vorgelegt ist, heißt es, daß er, (Der König) den Ständen die Genehmigung ertheile, die Landesordnung vom Jahre 1535, die im Jahre 1562 zum zweitenmale gedruckt und im Jahre 1596 von einer besonderen Commission durchgesehen und korrigirt, ja ihm selbst auch zur Durchsicht und Erwägung vorgelegt wurde, mit einigen von ihm und seinen Vorfahren bestätigten Landtagsartikeln, so wie auch mit einigen althergebrachten und niedergeschriebenen Landrechtsartikeln neuerlich abdrucken zu lassen.

(Siehe Einleitung Fol. I. und Antwort Fol. IV. der gedruckten Landesordnung vom Jahre 1604).

Der dießfalls den Ständen abgesondert zugekommene Majestätsbrief ddo. Prag, Samstag vor Johann Baptist (22. Juni) 1602, womit ihnen die Bewilligung ertheilt wird, in die neu redigirte Landesordnung bestimmte Landtags beschlüsse aufzunehmen und dieselbe nach vollendetem Drucke zu publiciren, befindet sich in Originali im mährischen Landesarchive sub Nro. 100 unter den Privilegien. —

Nun waren die Stände darauf bedacht, den Druck so viel als möglich zu beschleunigen. Deßhalb beschlossen sie auch in dem zu Brünn am Mittwoch nach dem ersten Oster sonnstage (9. April) 1603 abgehaltenen Landtage, daß die Commission, welche in dem zu Brünn, am Dienstage nach Dorothea, 1602 abgehaltenen Landtage zur Inventirung der ständischen Begabnisse, Freiheiten &c. ernannt wurde. (Hiezu waren aus den Herren: Ladislav der J. von Lobkowic, auf Sternstein, Neustadt, Rybnik und Bohdalic, königlicher Rath und Mund schen; Georg von Webra auf Hessenstein; und aus den Rittern: Wilhelm Zaubek von Idetin auf Idaunek und Habrowan, Oberstlandschreiber, und Wenzel Nekeš von Landek auf Lukov erwählt. (S. Landtags pamätenbuch IV. Fol. 117 a),

mit jenen Personen, die den Schlüssel zu den Urkunden und Privilegien haben, in Olmütz zusammenkomme, und dem Oberstlandschreiber daraus alles daßjenige ausfolge, was derselbe zum Drucke der Landesordnung bedarf, um ja nicht eine Verzögerung des Druckes herbeizuführen. (Dasselbst Fol. 162 b.).

Ungeachtet alles dieses Drängens wurde aber die neue Auslage dieser vom Könige genehmigten Landesordnung erst im Jahre 1604 vollendet. Sie wurde in 4to. zu Olmütz bei Georg Handl auf Kosten des damaligen Oberstlandschreibers Wilhelm Zaubek von Zdětin auf Tschech und Habsburger in böhmischer Sprache gedruckt.

Der Inhalt ist folgender:

Fol. I. Einleitung. In dieser heißt es, daß die alte vom Könige Ferdinand I. bestätigte Landesordnung (Innaim 1535), welche im Jahre 1562 zum zweitenmale gedruckt wurde, neuerlich im Jahre 1585 mit den vielen in den vergangenen Jahren von den römischen Kaisern, als Königen von Böhmen, und zwar namentlich vom Ferdinand I., Maximilian II. und Rudolph I. (welcher dieselbe mit allen althergebrachten und im Lande beobachteten Gewohnheiten und Gebräuchen bestätigte) zugestandenen Artikeln durchgesehen worden ist, daß ferner eine abermalige Revision derselben im Jahre 1596 (Olmütz um Johann den Täufer) durch eine eigene Commission mit Zusichtung vieler ständischer Mitglieder vorgenommen wurde, bei welcher Gelegenheit zugleich die Redigirung der in derselben enthaltenen Artikel selbst und unter einander geschah.

Fol. IV. Antwort des Kaisers Rudolph ddo. Prag 14. Juni 1602 an die ständische Deputation. (S. Jahr 1602 dieses Aufsatzes).

Fol. VII. Landfrieten des Königs Rudolph II. ddo. Prag, Donnerstag nach Felix 1579 mit dem Formulare zum Reverso (Orig. im Landesarchiv sammt dazu gehörigen 210 Reversen).

Fol. XVI. b. Bestätigung des Königs Rudolph II. ddo. Wien, Montag an Hieronimi 1583, daß es von der im Jahre 1578 genehmigten Verlegung der Landrechte abzufommen, und bei der vor dem bestandenen Abhaltung derselben zu verbleiben habe. (Orig. im Landesarchiv Nro. 93).

Fol. XIX. Majestätsbrief des Königs Vladislav ddo. Olfen, Samstag nach Andreas 1492 bezüglich der Eizortnung, Erzeugung der Landrechtsbeisitzer und der Titulatur (Landesordnung 1535 Fol. XIX. Landesordnung 1545, Art. VI. Landesordnung 1562. (Orig. im mähr. Landesarchiv Nro. 61).

Fol. XXV. b. Besluß der Stände im Landtage 1583, Brünn, Montag nach Veit, über den Eiz derselben Personen im Landrechte, welche kein Landesamt begleiten.

Fol. XXVI. Die eigentliche Landrechts- und Landesordnung vom Jahre 1562 mit einigen Zusätzen: Die Eidesformel der Oberlandesoffiziere (nach der Bestimmung über das Größen des Landrechtes). Insbesondere wegen Erbansäulen Kaiser Maximilians II. und Ferdinands I., und in Waisensachen Kaiser Rudolphs II. ic.

Fol. CXXI. Majestätsbrief König Rudolfs II. ddo. Prag, Samstag vor Joannis Baptista 1602, womit er den Ständen erlaubt, die korrigirte und mit vielen neuen Artikeln vermehrte Landesordnung neuerdings zu drucken und kund zu machen. (Orig. im mähr. Landesarchive Nro. 100. Einlage in der Landtafel).

Fol. CXXX. b. Vertrag zwischen den Herren und Rittern und den königl. Städten ddo. Brünn, am Tage der 11,000 Jungfrauen. (Landesordnung 1535 Fol. CXXVII. Landesordnung 1545 sub a. — Orig. im mähr. Landesarchive Nro. 56).

Fol. CXXXV. Entscheidung des Königs Vladislav über einige Artikeln dieses Vertrages ddo. Ofen, Dienstag nach Lucia 1493. (Landesordnung 1535 Fol. CXXXV.; Landesordnung vom Jahre 1545 sub b. rückwärts; Landesordnung 1562. — Orig. im mähr. Landesarchive Nro. 63).

Fol. CXXXVIII. b. Zweiter Vertrag zwischen den Herren, Rittern und den königl. Städten ddo. Olmütz, Freitag vor Fabiani und Sebastiani 1532, wegen gegenseitiger Gerichtsvorladung. (Landesordnung 1535 Fol. CXL.; Landesordnung 1545, Art. F.; Landesordnung 1562. — Das Orig. im mähr. Landesarchive Nro. 83).

Fol. CXLIII. b. Vertrag zwischen dem Olmützer Bischofe und den Ständen wegen Gerichtsvorladung des ersten ddo. Brünn, Freitag nach Mathäus 1531. (Landesordnung 1535 Fol. CL.; Landesordnung 1545, Art. 9 rückwärts; Landesordnung 1562, — Das Orig. im mähr. Landesarchive Nro. 81).

Fol. CXLVI. Landtagsbeschluß wegen Straffen, Scharfrichter.

Schluss: Register.

Kaum waren aber 4 Jahre verflossen, als man schon wieder die Unzulänglichkeit der neu aufgelegten Landesordnung erkannte, und deren Revision und Verbesserung wünschte.

Der Grund hiezu lag diesmal in der Bewegung, welche Erzherzog Mathias gegen seinen Bruder König Rudolph II. hervorbrachte, und in Folge deren er die Regierung in Ungarn, Österreich und Mähren erlangte, und auch zum Nachfolger in Böhmen bestimmt wurde.

Bei dem zu Brünn um Bartholomäi (24. August) 1608 abgehaltenen Landtage, wo er nämlich die Huldigung der mährischen Stände entgegennahm, wurde in seiner Gegenwart beschlossen, daß, da in der Landesordnung große Mängel sich vorfinden und dieselbe deshalb einer bedeutenden Verbesserung bedarf, diese nach Möglichkeit und Erforderniß vorgenommen werde.

Weil aber Se. Majestät der König das Markgraftum baldigst verlassen wird, und überdies mit vielen anderen äußerst wichtigen Angelegenheiten beschäftigt ist, so wurde der Gegenstand bis zum nächsten Brünner Landtage (Montag nach Reminiscere) veragt.

Der hiezu eigens erwählten Kommission (Herren: Karl der Ältere von Žerotin auf Rosic, Landeshauptmann, Ladislav der Jüngere von Lobkowic, Oberstlandeskämmerer, Marmilian Leo von Rozmital, Oberstlandrichter. Ritter: Wenzel Zahradecz, Obershöfrichter, Wilhelm Dubislav von Třebomyslic, Johann der

Ältere Kobilla von Kobilj, Johann der Ältere Zahradech von Zahrádeč), an welcher sich zu betheiligen, der Olmützer Kardinal Bischof Fürst Dietrichstein insbesondere vom Landtage ersucht worden ist, wurde bedeutet, an einem zwischenzeitig festzusehenden Tage die Landesordnung durchzusehen, die nöthigen Verbesse rungen vorzunehmen und einige dringend erforderlichen Artikel aus der Knihha Towačowská oder anderen Landtagsbeschlüssen in dieselbe aufzunehmen, und die so verbesserte Landesordnung den obersten Landesoffizieren und Landrichtern zur Revision vorzulegen, auf daß diese nach geschehener Durchsicht sich wegen der Drucklegung derselben mit Sr. Majestät dem Könige besprechen könnten. Ueber dies wurde vom Landtage aus jeder der Landeseinwohner (damals wohl nur die Stände per excellentiam so genannt) ver im Besitze irgend eines für die Landesordnung tauglichen Gegenstandes wäre, aufgefordert, denselben bei Zeiten der erwählten Kommission in Abschrift einzusenden, damit dieselbe bei ihren dies fälligen Berathungen darauf Rücksicht nehmen, und auf eine allenfallsige Auf nahme desselben den Antrag an die Landesoffiziere stellen könnte. (In dem Land tagšpamatkenbuche IV. Fol. 423. a., heißt es nämlich: *O naprawen ja sporzandanij z rządzenj Zemského. Ponieważ w Nyniegssym Zrzizenij Zemskem, weliczy nedostatkowé se nachazegj a nemalého naprawenij potržebuj, Wssiczknij Cztyrzi Stawowé Margkrabstwí tohoto czeleho sumyslu gsme bylij, a na tom se vstanowili, to wsse wedle možnosti Yakzby potrzeby bylo naprawili a oně se z Geho milosti Králowskau snesti. Ale znajcze Zie Geho Mt. Kral spiessny odgezd odsud z Margkrabstwí tohoto mijti, ano take y ginssjimi mnohými wieczmij zamiesknan beyti Raczij. Toho gsme až do buduczyho Seudu Zemskeho Brnienskeho, kterýž v Pondielij po Nedielij Postnij Reminiscere držan byti ma, odložili. Gestližeby pak kdo z Obywateluow czo potržebného v sebe nachazel, žeby do tohož Zrzisenj Zemského włożeno a wepsano byti mohlo, aby to tymž osobam nižepsaným a k toma od nás Narziseným ciasnie w spisu odeslal A onij vznaliliby toho potržebu byli, aby to do tehož Zrzisenij włożiti, a mezi giny mi Artykuly Gich Mitem przednestri raczily.*).

Bei dem im Jahre 1609 zu Olmütz um Johann abgehaltenen Landtage wurde der eben erwähnte Beschuß, da derselbe wegen zwischenweilig eingetreterner dringend nothwendiger Abreise der Oberstlandesoffiziere und Landrichter, (nach Wien zum Könige Mathias) nicht hat realisiert werden können, erneuert und zugleich der Wunsch ausgesprochen, der Landeshauptmann möchte eine geslegene Zeit und Ort zum Zusammenberufen der vorerwählten Kommission bestimmen, auf daß diese höchst dringende und wichtige Angelegenheit zu Ende geführt werde.

Statt des mittlerweile verstorbenen Kommissionsgliedes Johann Zahradech wurde der Oberstlandschreiber Johann Čegla von Olbramowic erwählt. (Land tagšpamatkenbuch IV. Fol. 451. b. u. f. w.).

Die nachfolgenden Kriegsereignisse haben jedoch die Revisionsvornahme un-

möglich gemacht. Die Stände darob ungeduldig haben daher in dem zu Brünn um Maria Himmelfahrt 1612 abgehaltenen Landtage die diesfälligen Beschlüsse vom Jahre 1608 und 1609 erneuert.

Die vom Landeshauptmann und anderen Einwohnern vergelegten und beantragten Artikeln (Deren Inhalt aber leider nicht vorgemerkt ist) wurden bis auf jene Zeit zurückgelegt, wo die Berathung über das von der Kommission vorzulegende Elaborat vorgenommen werden sollte, bei welcher Gelegenheit diese und andere etwa noch einlangenden Artikeln zur Berathung vorzulegen wären. (Landtagspamätsenbuch V. Fol. 15. b.)

Diese Erneuerung der Beschlüsse blieb aber wieder ohne Erfolg, weil die behuß der Revisionsvornahme im J. 1608 erwählte, und im J. 1609 ergänzte Kommission sich nach Wien zum Könige Mathias wegen Erledigung des Streites um das Troppauer Fürstenthum begeben mußte, und weil der Landeshauptmann (Karl der Ältere von Žerotin 1608—1614), dem die Leitung dieser Angelegenheit übertragen wurde, von diesem Amte abgetreten ist.

Ungeachtet aller dieser Hindernisse haben die Stände dennoch von ihrem Vorhaben nicht abgelassen. Sie erneuerten bei dem zu Brünn am Montage nach Elisabeth 1615, gehaltenen Landtage nochmals die bezüglichen Landtagsbeschlüsse, ergänzten die im Jahre 1608 gewählte, seitdem aber sehr zusammengeschmolzene diesfällige Kommission (welche aus nachfolgenden Personen bestand: Kardinal Fürstbischof Dietrichstein, welcher insbesondere ersucht wurde, sich an derselben zu betheiligen, ferner aus den Herren: Ladislaw von Lobkowic, Landeshauptmann und Oberstlandeskämmerer; Karl der Ältere von Žerotin auf Rosic, f. f. Rath und Kämmerer; Johann Dietrich von Kunovic auf Ostra, f. f. Rath; aus den Rittern: Johann Čegla von Olbramovic, Oberstandschreiber; Johann der Ältere Kobilka von Kobilj, f. f. Rath; Peter von Rechenberg auf Želetic, Richter des niederer Rechtes; Wilhelm Munka von Eibenschütz, f. f. Prokurator in Mähren), und übertrugen die Leitung dieser ganzen Angelegenheit dem neuen Landeshauptmann Ladislaw von Lobkowic (1615—1619), forderten die Einwohner zur Einsendung zweckdienlicher Artikel und setzten zur Vollendung dieser Arbeit einen Termin von einem Jahre. (Der diesfällige in dem Landtagspamätsenbuche V. Fol. 77. enthaltene Beschluß lautet: *Aczkoli tento potrzebny Artykul negednou giż do Sniemu wessel a k skutecznemu geho wyrzienij a na mistie Postawenij y Osoby y czias, y Prostrzedkowé obranij a gmenowanij bywali, sno i Poslednim Sniemem, Leta minulého w Miestie Olomauzy drzanem ta wsseczka wiecz Panu Heytmanu Przedesslemu, w mocz dana byla, a gakby se pan przi ni Zachowati mili raczil, narzizeno. A wssak poniewadź takowé Praczy Commissie do Miesta Wydnie k G. M. C. Przeczinai odporu o knižiectwy Opawské narzizena Przekażku gest vzzinila, a Pan w tom cziase od Vrzadu Heytmanského odpuszczeni wzal Nyniegssy Pan Heytman Pro Gyzdu do Prahy k Sniemu Generalnemu wedle Snessenij Sniemowniho Przedsewzatau, k tomu Postaczili gest nemohl, kudyž ta wiecz až Posawad newyrzizens, Protož ten*

Artykul zase, wedle Przedesslych wymierzenij, tymto Sniemem obnowugeme, a aby naprawenij tohoz zrzienij Zemského neydrziwe Przedsewzato, a koniecznie w Rocze od tohoto Sniemu porzad zbiehlem skonczowano bylo narzizugeme. K Cziemu gsme se G. W. K. M. Pana Frantisska Kardynala z Dytrichssteyna Biskupa Olomauckého rc. doziadali, a podle G. M. tyto osoby wolilj.

Die damaligen äußerst kritischen Zeitverhältnisse haben aber die Zuhaltung des gegebenen Termines unmöglich gemacht. Die Kommission hatte eigener Privatgeschäfte wegen (so heißt es ausdrücklich in dem Pamatkenbuche) diesen wichtigen, daß ganze Land betreffenden Gegenstand selbst nach Ablauf zweier voller Jahre nicht erledigen können.

Als nun die Stände sahen, daß sie auf diesem Wege zum gewünschten Ziele nicht gelangen werden, faßten sie bei dem im Jahre 1617 zu Brünn, am Freitag nach Bartholomäi (25. August) abgehaltenen Landtage den gewiß sehr praktischen Beschluß, daß die Commission (welche unter Einem statt der bisher gestorbenen Glieder ergänzt wurde, und zwar sind an die Stelle der verstorbenen Johann Dietrich von Kunowic und Peter Rechenberg von Želetic erwählt werden: Wilhelm von Raupowa auf der Znaimer Burg, Oberstlandkämmerer in Mähren; und Johann der Ältere Esterházy von Hriszki auf Fulnet, Richter des minderen Olmützer Landrechtes) sich um einige der Rechte und Sazungen des Landes wohl kundige, aber weniger beschäftigte Männer umsehen möge, die dagegen eine ihnen im Namen der Stände zu bewilligende Remuneration die Korrigirung und Zusammenstellung der Landesordnung übernehmen wollten. Diese sollten ihr Elaborat der Commission vorlegen, und mit derselben über die schwierigeren und wichtigeren Artikeln der Landesordnung Berathungen pflegen. Hinsichtlich der von anderen Landeseinwohnern zur Aufnahme in die Landesordnung eingeschickten Artikeln wurden die früheren Beschlüsse in Wirksamkeit gelassen.

Diese ganze Arbeit sollte bis zum nächsten Landtage vollendet, und bei demselben den versammelten Ständen zur Berathung und Schlussfassung vorgelegt werden. (In dem Landtagspamatkenbuche V. Fol. 102. a., heißt es wörtlich: Poniewadz zrzienj Zemského brzkého naprawenj a sporzadaj potrzbuge, Csoby pak k te wieczy giž tak mnohymi Sniemi narzizene a wolene, gak pro gine Obecznij, tak y pro swe wlastnij pracze, k tomu aby se spolu sgelj, samj praczowatj, a w tom nietczo vžitecznho dokonati mohlj, postacziti moczy neracj. Z té pryczyny Na tom gsme se wssiecknij Czlyrj Stawowe snesly, aby doteciene Sniemem Obecznym prziedessle wolene osoby, Sniekterýni Osobami Praw a Porziadkuw Zemie této dobrzie powiedomymi, a myň zane-przednienj magiczymi gdenalj, aby tu Praczy Strany Sporzadaj a Sepsanj Zrzienj zemského, na sebe wzalj, a ge w hromadu sneslj, sebralj, Sepsalj sporziadalj, Skorygowlj, w gedno Corpus vwedlj, a połom tiem Panuom narziznym przedneslj, gestli-by czo nesnadného, aneb tiezkeho przitol Shledalj, Osobam Sniemem narziznym w známost vwozowalj, k njm zrzienj a Autoczissie swé mielj, jich se doptawalj a dorozowalj, k kterémuzby pak

z Panuw Obywsteluow prigely, a Raddy od nieho ziadaj, aby gim geden kašdy raddy swo vprzimnie gakožto milownik wlasti vdielitj powinnen byl. Kterzitzto narzizeny Osoby budau mocz mitj, gmenem a na mistie Nas Stawuw tiem Osobám obgednannym, naakey dar za takowau Praczy zamluwig a t. d.—)

Ob nun die Kommission in dieser Richtung etwas gethan, und ob sie jemanden gefunden, der sich bereit erklärt hätte, das angedeutete Geschäft zu übernehmen, ist nicht bekannt.

Sehr wahrscheinlich ist es jedoch, daß die diesfälligen Arbeiten wegen der um diese Zeit immer greller und greller hervorgetretenen Unruhen gar nicht begonnen haben.

Die folgenschweren Vorgänge der Jahre 1618, 1619 und 1620, durch welche die Altkatholiken über das legitime Recht die Oberhand erhielten, gaben der von den Ständen seit so langer Zeit angestrebten Verbesserung der Landesordnung schon dadurch eine wesentlich veränderte Richtung, daß die höhere katholische Geistlichkeit, welche von jeher in der Landesvertretung einen besonderen Stand bildete, aus derselben gänzlich verdrängt wurde. Es haben wohl die akatholischen Stände in dem zu Olmütz am Montage des heiligen Veit (15. Juni) 1620 abgehaltenen Landtage wegen Verbesserung der Landesordnung verhandelt, und auch die in den Brünner Landtagen Montag nach Elisabeth 1615 und Freitag nach Bartholomäi 1617 dichtfalls gefassten Beschlüsse erneuert, sie übertrugen aber die diesfälligen Vorarbeiten einer neuen aus ihrer Mitte gewählten Kommission, welche aus 18 Mitgliedern bestand (6 aus jedem der damaligen 3 Stände, und zwar aus den Herrn en: Ladislav Welen von Žerotin auf Lundenburg und Mähr. Trübau, Landeshauptmann; Wilhelm von Raupova auf der Inaimer Burg, Oberslandeskämmerer; Karl Christof Sedlničk von Choltic auf Prödlc, Heinrich von Zahrádka auf Wischenau, Wolf Sigmund von Wlaschim. Aus den Rittern: Johann Čegla von Olbramowic auf Neuserowic, Oberslandschreiber, Georg Jahradech von Zahrádka auf Hrotowic, Johann der Ältere Skrbenský von Hřibšte auf Fulnek, Johann der Älteste Odštef von Augzdec, Johann Georg Osowec Humpolecký von Rybensko, Heinrich Wodický. Aus den Städten: Adam Schaffer und Johann Adam von Olmütz, Elias Netoliczka von Brünn, Friedrich Mayenroth von Inaim, Friedrich Muiž von Hradisch, Wenzel Držovský von Neustadt) und gaben ihr den Auftrag, mit dieser Aufgabe bis zum nächsten Landtage fertig zu sein, auf daß bei demselben die Berathung über diesen Gegenstand vorgenommen, und die Bewilligung zur Drucklegung der neuen Landesordnung ertheilt werden könnte. (Landtagspamatensbuch V. Fol. 203).

Die Katastrophe vom 8. November 1620 (Schlacht am weißen Berge bei Prag) hat die Rebellen niedergeschmettert, und daher auch die von ihnen und in ihrem Sinne beabsichtigte Verbesserung der Landesordnung vereitelt.

Der legitime König Ferdinand der II. hatte mit dem Schwerte in der Hand das empörte Mähren eben so wie Böhmen und Schlesien bezwungen, und nachdem er zur Herstellung der Ruhe und Ordnung das Zweckdienliche eingeleitet

und durchgeführt, gab er mit dem Reskripte ddo. In aim 1. Juli 1628, (wohin er zum 26. Juni den ersten allgemeinen Landtag nach der bewuhten Rebellion zusammenberief) die neue aus eigener Machtvollkommenheit verbesserte Landesordnung, und behielt sich selbst ausschließlich das Recht vor, dieselbe zu ändern, zu bessern, und was sonst das *jus legis ferendas* mit sich bringt.

Sie zerfällt in zwei Theile.

Der erste handelt:

- de *iure publico* d. i. von Sachen, so den Markgrafen die Stände und die Landesämter angehen, und
- de *iure privato* d. i. de *rebus judicialibus*: Vom Landrecht, welche Sachen vor's Landrecht gehören, von ausgeschnittenen Zetteln, Verträgen und Vergleichen, Prozessen &c.

Der zweite hat 3 Haupttiteln, davon

- von Kauffkontrahen, Leibgedingen, Vormundschaften, Erbschaften und Verjährungen;
- Von anderen unterschiedenen Rechten und Gerechtigkeiten als z. B. von Nichtaufenthaltung fremder Herren Unterthanen, Amtleuten und Dienern, Gränzsteinen, Wasserflüssen u. s. w., und
- von Kriminal- und peinlichen Sachen handelt.

Diese ostroirte Landesordnung, welche von der alten aus dem Jahre 1602 oder eigentlich 1604 herrührenden sehr Vieles beibehielt, hatte die Wünsche der Stände nicht ganz befriedigt.

Daher findet man auch wiederholte Versuche, welche auf legalem Wege (um nämlich gegen das A. h. Reskript ddo. In aim 1. Juli 1628, mit welchem der König das Andern und Verbessern der Landesordnung sich selbst vorbehielt nicht zu verstossen) gemacht wurden, um wenigstens eine theilweise Verbesserung derselben zu erzielen.

Als den ersten derartigen Versuch, welcher eigentlich die Bahn brechen sollte, betrachte ich die ständische Bitte um Herausgabe der Declaratorien zu der erneuerten Landesordnung.

Im Jahre 1637 haben nämlich die Stände über erlangte A. h. Bewilligung dem Kaiser durch die obersten Landesoffiziere und Landrechtsbeisitzer die sogenannten *Dubia* sowohl der Landesordnung als auch der mittlerweile herausgegebenen *Tribunals-Instruktion* vorgelegt, und um eine genauere Erläuterung derselben gebeten. Ueber die letzteren kamen mit A. h. Reskripte ddo. Prag 29. Juli 1638 die gebetenen Declaratorien herab, welche 21 Punkte in sich fassen. Nicht lange darauf und zwar mit dem Hofdekrete ddo. Prag 12. Oktober 1638 erhielten die Stände auch die Entscheidung über die in 117 Punkten abgefassten *Dubia* der Landesordnung, welche größtentheils als unstatthaft zurückgewiesen, und die äuferst wenigen der Berücksichtigung gewürdigten, theils den speziell seiner Zeit zu erlassenden A. h. Bestimmungen vorbehalten, theils bis auf die Zeit der allenfälligen neuen Auflage der Landesordnung verschoben wurden.



Dieses Hofdekret enthält also die, wenn auch nicht im Wunsche der Stände herabgelangten Deklaratorien zu der erneuerten Mährischen Landesordnung.

Der zweite Versuch zu einer Verbesserung der Landesordnung geschah im Jahre 1659 durch die dem Könige vorgebrachten gravamina, welche 23 Punkte enthalten, darunter die vorzüglichsten:

I. Überbürdung Mährens an der Steuer gegen andere Provinzen und zwar namentlich gegen Böhmen.

IX. Konfirmation der Privilegien und Beschränkung des Fiskus.

XIII. Verfassung einer neuen Landesordnung.

(Mit A. h. Reskript ddo. Wien 26. Okt. 1658 haben die Stände die Bewilligung erhalten, behufs der Vorlage dieser gravamina eine eigene Deputation an Se. Majestät absenden zu dürfen. Im J. 1659 wurde hiezu aus jedem Stande ein Deputirter, und zwar: der Prälat von Sst. Thomas, Graf Werdenberg, Herr Barthodegkly und Herr Strohmanns gewählt, welche die gravamina und Bitten dem Kaiser überreichten).

Mit dem Hofdekrete ddo. Laremburg 4. Juni 1659 wurde unter andern versprochen, bezüglich der Steuerüberbürdung Abhilfe zu treffen, die Beschränkung des Fiskus nach Lage der bestätigten Privilegien zu veranlassen, und die Revision und Recompilation der neuen Landesordnung zu beschleunigen.

Das in diesem Hofdekrete ad XIII. der ständischen Beschwerden gegebene Versprechen ging aber wieder nicht in Erfüllung.

Die Angelegenheit blieb liegen, bis wieder im Jahre 1710 aus Anlaß der vom Olmützer Bischofe und den dortigen Kapitularien zu prästiren vorgeschlagenen Erbhuldigungspflicht die Korrigirung der Landesordnung neuerdings angeregt, und bis zum Jahre 1755 jedoch ohne Erfolg geführt wurde.

Seit dem ist direkte nichts mehr geschehen.

Es kann wohl nicht in Abrede gestellt werden, daß diese Landesordnung durch die speziell erlossenen A. h. Bestimmungen, worunter namentlich die Errichtung eines ständischen Landesausschusses (1686), dessen Instruktion und Agenda (1739), Abhaltung der Landtage sowohl in formali als materiali, dann die Habilitierungsvorschriften u. s. w. von denen einige unter Kaiser Joseph II. im Jahre 1782, (Landesausschuss) theilweise restringirt, aber unter Kaiser Leopold II. durch Hofdekret ddo. 29. April 1791 über die ständischen Desiderien wieder erneuert wurden, daß sage ich die Landesordnung manche wesentliche Modifikation erhielt.

Das der judicielle Theil derselben durch die im Jahre 1781 erfolgte Einführung der allgemeinen Gerichts- und Konkursordnung, dann durch das Josephinische bürgerliche Gesetzbuch vom Jahre 1786, ferner durch die Josephinischen und Franziseinischen Gesetzbücher vom Jahre 1787 und 1803, so wie endlich durch das unter Kaiser Franz I. im Jahre 1811 erschienene bürgerliche Gesetzbuch außer Wirksamkeit kam, glaube ich nicht erst erwähnen zu sollen.

Ungeachtet alles dessen wurde aber dennoch die erneuerte Landesordnung vom Jahre 1628 als das Fundamentalgesetz des Markgrafthumes Mähren bis zum 30. Dezember 1849 betrachtet und angenommen.

4

YX

3

kv

E

